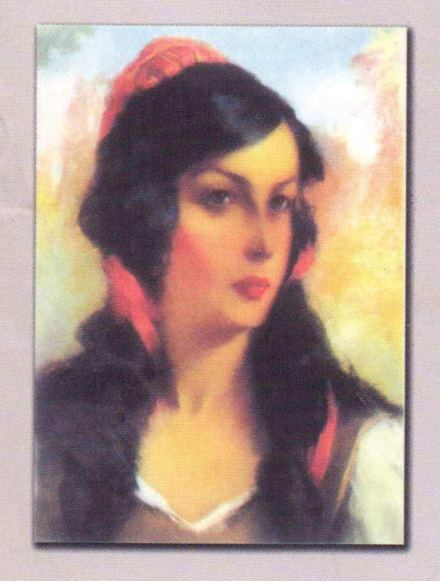
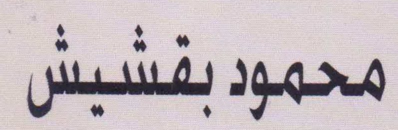




تجليات فى نقد الفنون التشكيلية






هذه مجموعة من المقالات والدراسات المختارة، فى نقد الفنون التشكيلية، ولم تكن الغاية هى تجميع مقالات تدور حول إبداعات فنانين، وحول سيرتهم الذاتية. فما أكثر هذا اللون من المقالات فى بلادنا! غير أن القارئ/ الناقد الذى تتوجه إليه هذه المقالات، سيلحظ على الفور أن داخلها انحيازات وتوجهات، ومعارك صريحة. وسيكتشف أن تلك الانحيازات المشار إليها إنما هى للعقل وتجلياته.



الغلاف / أنچى چوچ

المجلس الأعلى للثقافة

تجليات
فى نقد الفنون التشكيلية

محمود بقشيش



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بقشيش ، محمود

تجليات فى نقد الفنون التشكيلية / محمود بقشيش .

القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ط١، ٢٠١٠

٢١٦ ص ، ٢٤ سم

١ - الفنون التشكيلية .

(أ) العنوان ٧٣

رقم الإيداع :٢٠٠٩/٢٤٦٨٢

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 978-977-479-800-9

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهـادات أصحابها ، ولا تُعبر بالضرورة عن رأى المجلس .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396   Fax : 27358084

www.scc.gov.eg

فهرس

رقم الصفحة

فى هذا الكتاب

- بالكتاب مقدمة كتبها الفنان والناقد فى كتاب "أدب ونقد" اخترت أن أضمها ضمن هذا الكتاب لأنها تعبر عن رؤاه للنقد .

- أقدم مقاطع مـن آراء أساتذة فنانين ونقاد كتبوا دراسات عن فن ونقد "محمود بقشيش" اخترت منها ما يخص النقد رغبة فى إجلاء رؤاهم .

هدى

مقدمة المؤلف

هذه مجموعة من المقالات والدراسات المختارة ، فى نقد الفنون الجميلة ، ولم تكن الغاية هى تجميع مقالات ، تدور حول إبداعات فنانين ، وحول سيرتهم الذاتية ... فما أكثر هذا اللون من المقالات فى بلادنا ! .. غير أن القارىء / الناقد الذى أتوجه إليه بما أكتب ، سيلحظ على الفور أن داخل تلك المقالات : انحيازات وتوجهات ، ومعارك صريحة . وسيكتشف أن تلك "الانحيازات" المشار إليها ، إنما هى للعقل وتجلياته . أمّا "التوجّهات" فتهدف إلى مناقشة المسلّمات ، وكشف زيف الكثير منها ، وما أحوجنا اليوم إلى مناقشتها ، ليس فى مجال النقد والفن فقط ، بل فى كافة المجالات الأخرى . وسيكتشف القارئ، أيضًا، أن المعارك، داخل الكتاب، موجّهة إلى الأهداف التى يجب أن تتوجّه إليها أىّ معركة شريفة ؛ وهى ، أساسًا ، تواجه ذلك النقد "الشوفينى" الذى يأمل ، بضيق أفقه ، وانغلاقه ، أن يسدّ كافة منافذ الفكر ، وحرية الاختيار ، وحرية الحوار . ويزعج هذا الفكر "الشوفينى" أن كثيرًا من مدارس الفنّ وأساليبه ، لم يكن لها أن توجد بغير تلاقى الثقافات المختلفة ، وأنّ هذا التداخل الحضارى لا ينفى التفرّد القومى بل يدعمه . وهى – أى المقالات – ثانيا ، تواجه – بإعطاء النموذج البديل – مقالات الصحف المصرية والغربية التى تتسم ، فى أحسن الأحوال ، بالطابع "الانطباعى" ، وفى معظمها ... بالخفة والاستهتار .

محمود بقشيش

آراء فنانين ونقاد

... لغته فى غاية الدسامة والعمق صاحب موهبة خارقة .. واستطاع بذكاء شديد أن يسخر قلمه فى الميدان الأدبى والنقدى فى آن واحد .. ليحاكى به بلاغة اللوحة الفنية .. وبأسلوب أدبى فى غاية الفصاحة دون تقعر أو استعراض أو افتعال ..

أسلوبه مبنى على إيمان عميق بقداسة الفن فى مجمله .. هو الذى جعل منه ناقداً من الطراز الأول .. ومرجعًا صادقًا للتقييم الموضوعى المنزه عن الغرض .. والذى يفيد طالبى العلم والمتذوقين فى بلوغ عمق أكبر لم يكن بمقدورهم استجلاء أبعاده - وغدا مرجعًا لمن كانوا على شاكلته وتكوينه وصاروا يتقبلون مصداقية نقده .. ولعل المسئولين ينتبهون إلى قيمة هذا الرائد .. ويفكرون فى إصدار كتب تمثل محمود بقشيش خير تمثيل ..

غير أن "محمود بقشيش" كان حقيقة وبصدق شديد - رائداً فى التعبير عن وميض الضوء .. بعيداً عن كل ما ورد فى المدارس السابقة .. والريادة هنا شىء لا بد أن يذكره التاريخ .

بقى أن أقول فى نهاية كلمتى أن هناك توازنًا عقليًا حسابيًا يدرسه كل من يغوص فى مجالات الإبداع بكل فروعه .. وهذا الحساب ملقن وليس فطريًا .. ولكن برغم كونه حسابيًا دقيقًا بالنسبة إلى القواعد المتواضع عليها .. إلا أنها كانت لا تمس القلوب .. لماذا؟ لأن مصدرها عقلى لا وجدانى .

ومحمود بقشيش كان يعتمد على الجانب الروحى والوجدانى ، أما الانضباط الهندسى فيأتى فيما بعد .. لأن الانضباط الوجدانى هو دستور الحياة .. ودستور الكون أيضًا .. ودستور الخالق الأعظم الذى أبدع وخلق وسوى .

حسين بيكار

حوار بمجلة "سطور" مع الكاتب أسامة عرابى

.. كيف أرى كتابات الفنان "بقشيش" عبر سنى حياته ولا سيما مرحلته الأخيرة؟

أراه كاتبًا يجمع بين شخصية الأديب ، وشخصية الفنان التشكيلى والناقد التشكيلى – حيث تغلب عليه حالة من الخصوصية الشديدة والتفرد فى المزج بين الصورة الأدبية ، والصورة التشكيلية ، والتصور النقدى للعمل التشكيلى – وعلى سبيل المثال فقط – لا أنكر تصويره لإحدى لوحات أحد الرومانسيين من فنانى أوروبا . أستطاع الفنان بقشيش أن يعبر باقتدار عن الشحنة الحسية لدى الفتاة ، من خلال إمساكها بالقلم ، وغرسه فى مقدمة شعرها المنسدل ، وكأنها تعبر عن لحظة عشق لفتاها ، وهيام واحتضان لهذا القلم الذى تسجل به مشاعرها – لقد كان بمقدور الفنان بقشيش أن يعبر عن أدق الخلجات ويصورها بحس ثقافى راق لا يستطيعه إلا الناقد المثقف التشكيلى والأديب .

هو علم من أعلام الحركة التشكيلية والحركة النقدية . قدم فى كتاباته قراءات متعمقة لأعمال كثير من المبدعين فى فروع الفن المختلفة .

كمال الجويلى

نفس المصدر السابق

... أثرى "محمود بقشيش" معلوماتنا ومفاهيمنا النقدية بكتابات عن عدد من الفنانين وهو فى التصاقه بهذا الفرع من فروع الثقافة – أعنى فرع النقد التشكيلى لا يقل شأنا عن فروع الإبداع التشكيلى ، لأنهما يكملان بعضهما البعض الآخر ، حيث أن الفن بلا نقد ، يعد كالسير على قدم عرجاء .

ركز على لحظة الإبداع ، مؤملاً أن يكون صدق عطائه الفنى ، هو الكلمة التى يقولها للآخرين .

إن "محمود بقشيش" من الفنانين الذين لا يمكن لتاريخ الفن المصرى المعاصر أن يغفلهم بسهولة .

نعيم عطية

نفس المصدر السابق

.... زاد من التيار المتدفق لحركتنا الثقافية المعاصرة بمزيد من الدراسات الأصيلة فى تاريخ الفنون الجميلة بتحليلات غير مسبوقة فى الإبداع التشكيلى .

وتنم كتاباته النقدية عن المام واسع بالتاريخ فى الداخل والخارج ومختلف الاتجاهات الفلسفية التى تصقل الفكرة .. والمامه المتين بأسرار اللغة العربية الذى يمكنه من فك مصطلحات أصلية تكشف المعنى الذى لا ريب فيه .

كتابات " محمود بقشيش تتضح بمعرفة موسوعية استقاها من قراءته الدءوبة .. منذ بلغ سن القراءة حتى يومنا هذا .. قراءته فى أمهات الكتب باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية . الأمر الذى أضفى على إبداعه مكانة بارزة على الساحة التشكلية المحلية والعربية . نظرًا لركون الكثيرين من نجومها إلى الاكتفاء بالممارسات العملية فى مختلف فروع النشاط الإبداعى بدعوى الشمول .

مختار العطار

مجلة المصور ١٩٩٧/٦/٦

دراساته تكشف عن مدى عمق وجدية الناقد فى تناول مادته - وتمثل الصحفات القليلة لكل دراسة مرجعًا هامًا للدارسين بل وللأجيال الجديدة من النقاد ، إن جمع هذه المقالات النقدية العميقة فى كتاب واحد يتيح للقارئ الاطلاع على ميدان هام فى الأشكال الأدبية هو أن صح التعبير «أدب النقد» حيث يحس القارىء بمدى الجهد المبذول فى اختيار الكلمات وصياغة الجمل بحذق ومهارة مع الافصاح عن أهدافه دون مواربة ولكن بأسلوب شديد الرقى ، وهكذا نلمس جدية التحليل والمناقشة وعمق الإلمام بالظروف المحيطة بكل فنان .

هذه دراسات تم تحريرها على مدى سنوات طويلة ومعظمها سبق نشره فى دوريات مختلفة واجتماعها فى كتاب واحد يكشف للقارئ مدى جدية الكاتب فى تناول مادته .

وفى الحقيقة أعد دراساته هذه من أعمق الكتابات النقدية والجهد المبذول فى تحقيق البساطة رغم عمق المعانى مع المشاغبات اللطيفة التى توضح أن "محمود بقشيش" يكتب كما يرسم مبدعًا فى الحالتين .

صبحى الشارونى

جريدة المساء ١٩٩٧/١٠/٢٨

... الجوهر العام بإبداعه وكتاباته دعوة متصلة للتحرر من هذه الظروف وتلك القوى وتمردًا عليها وضوءًا كاشفًا للحق والجمال أمام أجيال الفنانين ومحبى الفن .

تمامًا مثلما كان الضوء فى لوحاته كشف لمناطق مجهولة - وبعثًا لقوى روحية خامدة . ونلاحظ أن امتلاكه للبصيرة الناقدة جعله أسرع النقاد إلى الامساك بلب العمل الفنى بأقل قدر من الكلمات وأكثرها بساطة ويسرًا .

وأن حرصه على الموضوعية جعله أكثر النقاد حذرًا فى إطلاق الأحكام النهائية وأحرص على ترك الباب مفتوحًا للاحتمالات والتأويلات المختلفة .

ما أهله ليكون من أبرز مؤسسى الحركة الثالثة للنقد المصرى الحديث بعد جيل التلمسانى ويونان ثم جيل أبو غازى وبيكار والعطار .. وقد تختلف الآراء حوله فى أشياء كثيرة إلا فى هذه الركائز الأربع .

يغير على الحدود المحافظة والثوابت الجامدة ويتجاوزها برؤى مبتكرة تناوش رؤى الحداثة فى العالم بغير تعصب ضدها ، وتقترب منها بغير انسياق خلفها . بل تتحاور معها بندية من لا يعانى من مركب الشعور بالدونية أمام ثقافة الغرب فيحل فى لوحاته ببساطة متناهية . إشكاليات عديدة خلقت أمام أجيال الفنانين المصريين ثنائيات وتناقضات مثل الأصالة والمعاصرة والكل والمضمون والمحلية والعالمية والواقع وما وراء الواقع تفاعلت لديه هذه الثنائيات وتكاملت فى وحدة عضوية وولدت من داخلها هوية ذاتية تحمل جينات الجماعة وروحها الخلاقة .

عز الدين نجيب

أخبار الأدب ٢٠٠١/٤/١

.... والنقد عند "بقشيش" مسئولية وأمانة وهو يمارسه بتعمق فى قضايا الفن والجمال مستوعبًا ماهية الإبداع والنقد ، ومتمرسًا عن قراءة أعمال الفنانين المبدعين ، ومطلعًا على المستجدات فى مجال المعرفة الفنية . وعن يد نقاد مثل "محمود بقشيش" أصبح دور الناقد الفنى جزءًا لا يتجزأ عن رؤية الجمهور لأعمال الفن فأصبح الفن من خلال كتاباتهم مجالاً ثقافيًا خصبًا لا يخلو من جوانب فكرية وتقنية وجمالية .

وبقشيش فنانًا كان أم ناقدًا يدافع بقلمه وريشته عن معنى المعاصرة عندما تستند إلى جذور تراثية وإلى معايشة البيئة المصرية ، والواقع المصرى . وكان فى كتاباته مثل فارس حاملاً سيفًا . وفى تصارع دائم مع الزيف والتملق ، فلا يعرف المجاملة فى أحكامه النقدية ، أو مثل متصوف زاهد ، متأملاً فى عالم روحى ، يود أن ينفذ عبر اللامرئى فى عالم الفن وكان الناقد والفنان "محمود بقشيش" شديد الكبرياء ، ولم يسعى يومًا لتسخير قلمه من أجل منفعة شخصية . وظلت لرؤاه الفنية المؤثرة فى تشكيل رؤى العديد من محبى الفن المخلصين . الذين يؤمنون بقوة الدور الثقافى للفن .

محسن عطية

من كتالوج المعرض العام ٢٠٠١

.... مقالاته النقدية تمثل تاريخًا خاصًا وعامًا للفنان وللحركة الفنية المصرية.. وما تركه يجعلنا نشعر بأنه يشبه فى كثير من فلاسفة اليونان ورهبان الأديرة وقد كرسوا حياتهم لهدف نبيل .

فاطمة علي

جريدة القاهرة ٢٠/٣/٢٠٠١

.... اهتمامه بالأدب والموسيقى كان موازيًا لاهتمامه بالفنون التشكيلية – وهى أمور مكنته بعد ذلك من التميز كمصور .. ومن المتابعات النقدية العميقة والنزيهة لحركة الفنون التشكيلية لأكثر من خمسون وثلاثين عامًا .. هارب من السوقية والضجيج .. والمؤثر الرزق النظيف فى حدود الكفاف .. بين المتسابقين على الاتجار بكل القيم الإنسانية والفنية ظل ينشر مقالاته النقدية المتميزة فى مجلة "الهلال" بأجورها الرمزية فى الوقت الذى كان يمكن أن تجلب له هذه المقالات عشرات أضعاف الأجر الرمزى .

سيد خميس

جريدة القاهرة ٢٠/٣/٢٠٠١

.... عُرف الفنان "محمود بقشيش" فى الحركة التشكيلية المصرية كناقد مرموق ، يعرف أصول الأحكام الفنية ، ويسر المقام وسلاسة الكلم ، فى محيط نقدى تختلط فيه ندرة انقشاع الرؤية مع لذة التبارى بالكلمات ، واعتلى الطريق كنموذج فريد ، قد بدد الإطراءات ومقدمات المعارض ليفسح للنقد مكانه العلمى كدارس لفن التصوير ومتبصر بالثقافة والفكر المعاصر .

فاروق وهبه

من مقدمة معرض للفنان

بروما يناير ٢٠٠١

.... "محمود بقشيش" ناقد تنويرى بالمعنى المجتمعى الشامل . لذلك فهو لم يقتصر على رسم اللوحات الذى كان يحتفى فيها على وجه الخصوص بومضة الضوء فى ظلام اللوحة . وإنما كان يقاوم بالمثل كل محاولة لتسييد الثقافة الرسمية الجاهزة .

ليس فقط فى الفنون التشيكيلية وإنما بالمثل فى الإبداع الأدبى .

مجدى يوسف

مجلة سطور أبريل ٢٠٠١

.... تتسم كتابات "محمود بقشيش" النقدية بقدرتها على التأصيل النظرى ، وربط العمل الفنى بشرطه الانسانى وسياقه التاريخى العام ، فى إطار حوار خصب يدفع به إلى غمار البحث والاكتشاف المتحررين من إسار الأفكار الجاهزة والقوالب النمطية المكررة .. مؤكداً على حيوية العلاقة التى تربط المرئى بالرائى ، والعبور من ربقة تصور ضيق للعالم إلى الكمون المطلق الفائض عن اللوحة .

وقد خاض "محمود بقشيش" معاركه النقدية دفاعًا عن قيم الحداثة والتعددية واستقلالية الفنان ضد موجات عمدت إلى تسليع الفن وتشيئ الإنسان .

أسامة عرابى

٢٠٠٣

.... جمع "محمود بقشيش" فى شخصه بين الفنان والناقد .. ما إن يتفوق الفنان على الناقد حتى يتجاوز الأخيرة .. العتمة فى فنه تعادل وتوازى القيمة فى رؤاه النقدية .

يمكننا أن نلتمس رؤى إبداعات بقشيش النقدية بالمجلات والكتب - فليس هناك إلا ما قاله والذى يمثل التعبير الحقيقى عن علمه .

وأشار إلى الثنائية التى تجمع بين الناقد والمبدع فى شخصية واحدة:

"إننى أرى أن الإبداع الفنى يتضمن موقفًا نقديًا .. ويؤكد هذه البديهية ظهور موجات أسلوبية متنوعة وهى لا تولد من عدم وكثيرًا ما يظهر الناقد خلال الجماعة الفنية أو يسبقها . فلم يكن معظم قادة الحركات الإبداعية إلا نقادًا .. وجود نقد حقيقى يعنى فى رأيى وجود تعدد فى وجهات النظر وتعدد فى الاختيار فى وضع الأسس المنهجية . ولا شك أن المناخات الديمقراطية هى التى تسمح بتألق الإبداع الفنى والإبداع النقدى على السواء واختفاؤهما لا يتيح للمبدعين إلا هامشًا نحيلاً يقتتلون عليه !" .

كتابات "محمود بقشيش" تتميز بخصوصية شديدة تنساب بآفاق من الشاعرية والرهافة والأناقة .. إلا أنها فى نفس الوقت تخرج من الطابع الإنشائى وتتخلص من الثراثرات والتداعيات الزائدة .. هى كتابات تكشف عن وعى شديد بعملية الإبداع ومن هنا تتميز أيضًا بدقة التعبير .

ومحمود بقشيش إذا كان من نقادنا الذين يعنون "بالبحث عن ملامح قومية" فى الفن على حد تعبير عنوان كتاب له بنفس الاسم .. إلا أنه لا يخاف الاتجاهات الحديثة فى الفن فهو يتناول الأعمال التجريدية والسيريالية بالتحليل والاحتفاء .

ورغم ثقافة "محمود بقشيش" الرفيعة واجادته للفرنسية .. إلا أنه قدم المثل على احترام اللغة العربية .. وتحرر من أسر المصطلح الأوروبى وذلك لوعيه الشديد بأزمة النقد التشكيلى وعلاقته بالجمهور ... وتمثل المسئولية الملقاة على الناقد ودوره فى هذا الاطار .

وليس أدل على ذلك من استبداله كلمة "سمبوزيوم " بلقاء فكان لقاء النحت فى أسوان "أكثر تعبيرًا وأكثر دلالة على ما يحدث من نشاط فنى دولى على أرض مصر .

صلاح بيصار

من كتاب المكرمون

الصادر من الثقافة الجماهيرية ٢٠٠٨

المقالات

وجه الإنسان عند بيكار(*)

عندما فكرت فى الكتابة عن الفنان الكبير «حسين بيكار» شعرت بشىء من الحيرة .. بسبب تنوع عطائه الفنى ، فهو أحد أعمدة فن رسوم الأطفال فى مصر والعالم العربى، وأحد نجوم الرسوم التوضيحية بالصحافة ، ومن أفضل رسامى «البورتريه» فى العالم العربى ، وأحد نقاد الفن البارزين . إن كل جانب من جوانب تلك الشخصية الثرية يستحق دراسة مستقلة .. لهذا استأذن القارىء فى التركيز على جانب واحد من جوانب إبداعه .. هو فن «البورتريه» .

يُعد «بيكار» من أكثر الفنانين المصريين التزامًا بأصول فن «البورتريه» أو الصورة الشخصية وأكثرهم براعة واتقانًا لهذا الفن .. الذى يزهد فيه معظم الفنانين أو يهمشونه فى أحسن الأحوال . ولم يلمع من ممارسى هذا الفن – منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ حتى الآن – غير أسماء تقل عن عدد أصابع اليدين . ولهذا أسبابه ، منها – فى تقديرى – إن لوحة «البورتريه» ترتبط بمشترٍ محدد هو نفسه النموذج المرسوم وهذا (النموذج / المشترى) له شروط لا مفر من تلبيتها .. والتى قد يكون من بينها التدخل فى الأسلوب الفنى للفنان ! .. ومن بينها أيضًا تضاؤل الاهتمام بفن الرسم والتجسيم بالألوان . ولخبرتى المباشرة فى متابعة إنتاج الفنانين المصريين فإنى أستطيع القول : إن أكثر الذين لاذوا بالأساليب الحديثة كان دافعهم إلى ذلك تغطية العجز فى ممارسة الرسم وفق أصوله المدرسية . ولست ممن يدعون إلى التمسك بالأساليب التقليدية ذات الأطر المرجعية الثابتة ، بل – بالعكس – أدعو إلى التمرد عليها .. «لكن» بعد هضمها ، فكيف نصدق فنانًا يزعم أنه يصف ما يدور فى خياله وصفًا دقيقًا وأمينًا دون أن تكون له القدرة على وصف ما تراه العين محددًا واضح المعالم ؟ .. كيف يستطيع وصف الغامض والمعقد من المشاعر ولا يستطيع وصف البسيط الواضح محكوم بأبعاد المكان ؟!

* * *

إن وجه الإنسان مثل أى مثير جمالي آخر .. به ما يحرك فى الفنان نوازغ الخلق ، ويحفزه على استنطاق الأسرار .. بما يتيحه له أسلوبه الفنى .

ولأن الأساليب متعددة فالنتائج ، أيضًا ، تكون كذلك ، تبدأ من نقل الواقع وتنتهى إلى التحريف الكامل ، وتحتفظ - رغم ذلك - وبدرجات متفاوتة بصلتها بالنموذج الفردى المراد رسمه . وبين تلك الدرجات يقف «بيكار» مع الاتجاه الذى يرى فى الشكل الإنسانى الذى أبدعه الله جمالا لا يجب تشويهه ، وكان من الطبيعى أن يتوجه إلى أصول هذا الفن فى إنجازات عصر النهضة الفنية ، فالتزم بالنسب الواقعية ، والتجسيم عن طريق مصدر ثابت للنور ، كما التزم بالوضعة التى تتسم بالفخامة ، واحتلال العنصر الإنسانى المحاور الرئيسية للوحة .. غير أن مذاقًا خاصًا يسرى فى لوحاته ، يميزها عن غيرها ، كاشفًا عن صلة بملامح الفن المصرى القديم .. تتجلى فى الطابع البنائى الهندسى ، والتلخيص ، ووضوح المعالم وسكونيتها .

تجميل القبح

إن شخوصه تتبدى فى اللوحات مثالية لا يشوبها ضعف بشرى ، بل تصاحبها الصحة والشباب والرشاقة ، ولا يفضح قبحها الواقعى - إن وجد - بل يستخدم كل براعته فى تفادى الدمامة .. مثلما حدث مع «بورتريه» رسمه للمرحوم «جناو - أحد نقاد الفن - وكان رحمه الله مصابا بعاهات مستديمة . فهو قزم . أحدب . أعور . ورغم ذلك أستطاع «بيكار» أن يتخطى تلك الحواجز ، والتقط من الوجه زاوية بدا فيها جميلا خاليا من أية عاهة .. وغطى الوجه بابتسامة صريحة صاحبتها لمعة متألقة فى العين السليمة .. أما العين العوراء فقد ألقى عليها ظلالا ، وراوغها بالتماعات عدسة النظارة .. فبدت العين عبر تلك الحيل الذكية بريئة من عاهتها .. ناعسة أو متأملة !

ونجح فى إجراء جراحة تجميل أخرى مع وجه لسيدة ذات أسنان بارزة جعلها تبتسم ، فانقلب القبح فى الواقع إلى جمال ، وهو يحرص دائمًا على أن يلتقط من العناصر ما يجعل من الوجه الإنسانى قطعة من الجواهر ، لهذا تكثر فى لوحاته الثياب المخملية ، الجواهر اللماعة ، والبريق المتألق فى العينين ومقدمة الأنف والفم .

ربما قرأ «بيكار» خواطرى فقال لى : إننى لا أنافق الأشخاص الذين أرسمهم ، بل أرى إن لحظة رسم «بورتريه» لحظة نادرة بالنسبة للشخص المراد رسمه .

فالناس لا يجلسون كل يوم كى يرسموا ربما فعلوها مرة واحدة فى حياتهم ... لهذا يجب أن تكون تلك اللحظة النادرة لحظة «رسمية» يظهر فيها الإنسان فى أفضل حالاته ليرحب بمشاهديه !!

إن «بيكار» ليس استثناء بين فنانى «البورتريه» المصريين من حيث كونه سترا وغطاء على عيوب الواقع ، ولا يسمح هذا الموقف الجمالى والإنسانى إلا بالتعامل الرفيق مع النموذج ، الذى يظهره متماسكًا ، مهذب التعبير ، ويبدو أن العطاء الأخلاقى المصرى يحول فى أغلب الأحوال ، دون أن تكون الفرشاة جارحة . كاشفة عن مناطق العتمة .. كتلك التى نطالعها - على سبيل المثال - عند وجوه الفنان الإنجليزى (الألمانى الأصل) «لوسيان فرويد» .

لا مكان للمصادفة !

إن الوجه الإنسانى فى لوحاته - وهو وجه نسائى فى معظم الأحوال - رغم تنوعه ورغم تطابق نسبه مع النموذج الواقعى يكشف عن تعلق الفنان بملامح محددة ، فهو يميل إلى الحواجب المرتفعة ويسيدها على كل الوجوه تقريبًا ، كما يميل إلى نقاط الضوء اللماعة - كما ذكرت من قبل - ولا يكاد وجه أحد يفلت منها حتى فى أسلوب التجسيم يكاد يكون ثابتًا : ففى حين يجسم كتلة الوجه تجسيما اسطوانيا فى معظم الأحوال ..

فإن كفة التجسيم بالمسطحات ترجح فى بناء وتحليل معظم أشكال الثياب . وربما كان قصده من تلك الثنائية فى التجسيم الكشف عن التباين بين ملامس البشرة الإنسانية والملابس . واستعار من المنحوتة المصرية القديمة حرص مبدعها على البناء . ووضوح المعالم ، وإبراز الطابع السكونى ، أو ما يفضل بعض النقاد وصفه بالحركة الداخلية

لتفريقها عن الحركة الخارجية فى النحت الإغريقى . وهو يلتزم بالوضعة الكلاسيكية ذات الشكل الهرمى ، كما يلتزم باحتلال الجزء المصور من النموذج (وهو غالبا الرأس واليدين) كل المساحة .. بحيث يبتعد عن التماس مع إطارها الخارجى .. كما يهتم - شأن فنان عصر النهضة - بالتوازن عن طريق تكامل الخطوط والأشكال . بحيث يكون لكل شكل أو خط صداه داخل اللواحة . ويلتزم فى كثير من اللوحات بمستويات العمق .

[الأبعاد الثلاثة]

يعتم الخلفية وتزداد الدرجات إضاءة كلما اقترب خطها الوهمى من عين المشاهد .. لتصبح نقاط الضوء فى العيون والأنوف والأفواه هى البطل الرئيسى . إن تلك الومضات تتجاذب فى الفراغ وتخلق نوعًا من الحركة المجردة .. التى تكسب الشكل الواقعى الوصفى ، بعدًا شعريا ، ومذاقًا خاصًا ، ومبررًا للاعتراف بأن ما نراه فن متحفى .

فى لوحاته تتوازى المصادفة والمغامرة غير المحسوبة . يظهر العقل قائدًا ومحركًا . كل هدف تسبقه خطة مدروسة . **تسبق اللوحة** دراسات تخطيطية ، يختار من بينها الأفضل ، حتى الرسوم التحضيرية ذاتها ينفذها بعناية فائقة .. تتميز برشاقة اللمسة وجرأتها ورشاقتها . وأذكر أننى عندما كنت طالبًا فى كلية الفنون الجميلة فى أواخر الخمسينيات كان تأمل حركة يده بالفرشاة أو أقلام الفحم شيئًا ممتعًا حقًا . خطوطه رشيقة لا تردد فيها على الإطلاق قادر على رسم الصعب من الأوضاع ومن أعضاء الجسد الإنسانى وخاصة أصابع اليدين ، بل أنه يعد أحد الفنانين القلائل فى مصر الذين يجيدون رسم الأصابع والأيدى وخلق توافق تعبيرى بينها وبين الوجه . وإذا كانت وجوهه تتسم بالجمال والرقة والاتزان فكذلك تظهر الأصابع .

إن وجوهه وإن ارتبطت بأصول فن «البورتريه» فى عصر النهضة فإنها اتسمت بما يجعلها تتمتع بخصوصية شخصية الفنان . المثقف . الذى استوعب مدارس وأساليب الفن المختلفة . فقد تخلص - مثلا - مما تحفل به اللوحة الغربية من تفاصيل دقيقة ، كما استعان ببعض ما أنجزته التكعيبية والتجريدية والتأثيرية .. غير أنه مصّرها ، بمعنى أن «التكعيبية» تحولت لديه إلى مسطحات هندسية قريبة من مسطحات النحت الفرعونى . كما استفاد من التجريدية الهندسية فى تكويناته المختلفة . كما يظهر فى لوحاته بين الحين والحين ما يوحى باستفادته من التأثيرية (فى اللمسات المتدفقة لا فى التحليل الضوئى) .

أما عجائن الألوان الزيتية فإنه يتعامل معها تعامل النساج .. فهى طبقات فوق طبقات .. خاصة فى مناطق الوجه والأطراف ، حيث تظهر لمسات الفرشاة الدقيقة ، وتبدو فى نهاية الأمر أشبه بخلايا بشرة حقيقية . ورغم تلك الكثافة الملمسية فإنه يقتصد فى التنوع اللونى ، ويمتنع عن الاستعراض به حتى لا تتعرض الكتلة النقية . والاستدارات المحكمة للوجوه والصدور إلى التشوه .

وهو يقيم ألف حساب لحركة النور والظل ، والدرجات الضوئية والدرجات الظلّية . يتابعها بعناية ، ليس فقط من أجل وصف شكل أو لتحقيق درجة من درجات المتعة المباشرة بل للترميز بذلك إلى ما هو أبعد وأعمق .. وإن كان يحدث له أحيانا - رغم الحذر - أن يُستدرج إلى تقديم وجوه تستثير فينا الشهوة وأمنيات الملامسة الفعلية مع الشفاه والصدور !

قلت له ذات مرة مداعبًا : الوجوه التى ترسمها تبدو أحيانًا فاتنة أكثر مما ينبغى فأجاب بجدية . إننى لا أستطيع أن أصور القبح .. وأرى الإنسان دائمًا أشبه بملاك .

بيكار فى سطور

- مواليد الاسكندرية عام ١٩١٣

- تخرج فى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٣٣

وكان ترتيبه الأول من بين أفراد دفعته رمسيس يونان ، نحميا سعد ، على الديب ، أمين صبحى .

- عمل مدرساً بعدد من المدارس قبل انتدابه إلى المغرب حيث ظل بها ثلاث سنوات .

- عمل معيداً بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٢ بعد عودته من المغرب .

- استقال عام ١٩٥٩ وتفرغ للصحافة .

---

* مجلة الهلال أكتوبر ١٩٨٨

المصور عبد العزيز درويش(*)
وإنعاش الذاكرة الفنية

كان الفنان الكبير المرحوم عبد العزيز درويش أقرب أساتذة الفن لقلوبنا عندما كنّا طلبة فى كلية الفنون الجميلة ، كان يتمتع بشخصية فريدة بين أساتذة الكلية ، تجمع بين السماحة والحيوية الصاخبة والبساطة التى تزيح أعتى الحواجز بين الأستاذ والتلميذ . ولم نكن ونحن معه فى حاجة إلى قاعة للمحاضرات لنتلقى منه أفكاره وخبرته فى الفن لأنه كان يغدق علينا بها أينما إلتقينا : داخل المرسم وفى فناء الكلية وفى الطريق العام .

واعترف بأن كثيراً من ملاحظاته الثاقبة فى الفن مازلت أستعيدها وأفيد منها حتى اليوم ، رغم أن ذكراه قد أهيل عليها تراب النسيان ولا يضم متحف الفن الحديث من روائعه إلا أقلها شأنًا وحتى هذا النزر اليسير محجوب فى مخازن المتحف .

لقد تتلمذتْ على «درويش» أجيال من المبدعين ، يُعَدون من أبرز الفنانين فى مصر وهم : (بدون ترتيب) **رجائى ونيس وزكريا الزينى وكمال السراج ومحيى الدين اللباد ومحمد حجى وجميل شفيق وعز الدين نجيب وأحمد نبيل وصبرى منصور ومحمد رياض سعيد والدسوقى فهمى وجوده خليفة ونبيل تاج ، أما تلميذه المفضل فكان هو الفنان الكبير وعالم المصريات الآن : «عبد الغفار شديد»** وكان مساعده الأول فى إنجاز الجدارية الملحمية التى أقيمت بالمبنى الداخلى لمجمع المحاكم ، وقد وجدت صعوبة فى الحصول على صور لأعماله وقد تخربت بعض أصولها تخريبًا جزئيًا أو كليًا مثل جداريته الفريسكية بمجمع المحاكم التى خربها الإهمال والتخلف تخريبًا لا سبيل إلى إصلاحه .

ولحسن الحظ فقد نجح «شديد» فى تصوير أهم مشاهد اللوحة قبل أن يجهز عليها الفناء إجهازًا كاملاً ، غير أن الصورة ستبقى محجوزة ، لزمن لا أدرى مداه ، لأن المانع الرقابى يحول دون نشر الجسد الإنسانى عاريًا مهما كانت بلاغة المصور وروعة التصوير . وسوف أتحدث عن هذه اللوحة بشىء من الإفاضة فى سياق المقال .

منظور الطائر

إذا شئنا أن ننظر إلى حركة الفنون الجميلة بمصر بمنظور الطائر فإننا نكتشف - من بين الخطوط المتداخلة - **توجُّهين** يكادان أن يكونا متعارضين : **توجهٌ** إلى البناء يتحدّر من جذر الجمالية المصرية القديمة ، بكلٍّ ما تتجلى به - فى المعمار النحتى - من نقاء وصرحية فى الكتلة .

أما **التوجّه الثانى** فإنه يتعاكس مع خصائص الجمالية الأولى ويتمرد على بنائياتها الشامخة ، والواضحة ، الأنيقة طموحًا إلى إظهار الصدق الكامن . ويتحدّر هذا التوجّه مما توحى به الفنون الشعبية - فى مجالاتها المرئية والمسموعة - من حرية وارتجالٍ فى التعبير وما قد يرتبط به - أحيانًا - من خشونة .

ينتمى إلى التوجه الأول من النحاتين والمصورين - دون تمييز فى المجال والجيل - محمود مختار ومحمود سعيد ومحمد ناجى وحسين بيكار ومحمود موسى وحسن سليمان ورسامنا الفذ : «عبد العزيز درويش» .. أمّا التوجّه الثانى فمن ممثليه الرئيسيين : راغب عياد ويوسف كامل وكمال خليفة وصبحى جرجس .

«بنائيات درويش»

كان «درويش» نزّاعًا إلى الرسوم الصرحية ، لهذا تفوق على غيره فى الجداريات الملحمية / الفريسكيّة لم تُتح لى الظروف إلا مشاهدة لوحتين من جدارياته : **(لوحة بمحطة السكك الحديدية بمدينة بورسعيد)** ، أمّا لوحته الثانية والأهم فهى ملحمته عن **(الجريمة والعقاب منذ بدء الخليقة)** ، التى نفذها بمجمع المحاكم فى أوائل الستينيات ، طولها ثلاثة وعشرون مترًا وارتفاعها ثلاثة أمتار . وقد أُتيح لى أن أشهد عن قرب بعض رسومه التحضيرية لتلك اللوحة داخل الكلية . وكنت مفتونًا وما زلت بالدراسات التى رسمها للمرحوم **«عبد الوهاب»** – أشهر موديل فى تاريخ الكلية والذى اتخذه نموذجًا لآدم .

واتخذ إحدى الموديلات ، لا أذكر اسمها الآن ، لتكون نموذجًا لحواء .

وأنا أعدُّ تلك الدراسات التمهيدية والدراسات المنفذّة بالجدارية الفريسكية دراسات لا مثيل لها فى فن التصوير المصرى .

كانت علاقته بتلامذته – كما سبق القول – علاقة صادقة حميمة ، لهذا اتخذ من بعضهم نماذج لرسم شخصيات فى موضوعه الملحمى . رسم الفنان جميل شفيق فى شخصية «هابيل» ورسم عبد الغفار شديد فى شخصية جندى مصر .

ولحسن الحظ **لم يكن جحيم الإرهاب الدينى** قد امتد بعد إلى الفن وتسبب فى إلغاء موضوع «العارى» وإلا حُرمنا من الدراسة التحليلية الرائعة لجسدى آدم وحواء . وكان «درويش» – وقتها – متشبعًا بالأسلوب **التكعيبى** ، لهذا استعار مسطحاته وزواياه الحادة فى تحليل جسد آدم مما أعطاه صلابة نحتية . ولكى يميز بين جسد الرجل والأنثى احتفل بالبناء **الاسطوانى** لأعضاء حواء .

اختار درويش من النص الدينى مشهد الخروج من الجنة وما أعقب ذلك من ندم وابتهال طلبًا للعفو . وعلى الرغم من التزامه بالنص القرآنى فقد بدا منحازًا ضد المرأة وأغرقها فى يأس عميق ، فى حين ظل الرجل منتصبًا ، مبتهلاً إلى السماء أملاً فى الخلاص من المصير المحزن ! .

* * *

كان «درويش» لا يحتفى بالبناء من أجل البناء بل لإحاطة التعبير الإنسانى بأفضل الظروف لكى يكون صادقًا ومؤثرًا .

فى لوحة بعنوان **«فلاح مصر»** كان نموذجها الموديل عبد الوهاب وكان يعمل ويقيم فى قرية من قرى الجيزة ، أجلسه درويش القرفصاء وبدا فى جلسته تلك المستقرة، شامخًا ، هرمى الشكل ، ساقيه متينتين ، أشبه بعمودين من أعمدة معبد من المعابد المصرية القديمة . ويتوج هذا البناء الهرمى / الراسخ وجه ذو عينين تتأملان بعمقٍ مصبوغٍ بالحزن والإصرار معا . وتكشف تضاريس الوجه المصرى / الريفى / الصلب عن آثار المعاناة الطويلة .

وتتألق لسات الفنان فى البناء والتحليل ، كلُّ لسة فى موضعها الصحيح ودرجتها الظلية والضوئية المحكمة . ولا يميل «درويش» إلى اسطوانيات «محمود سعيد» الزاخرة بالأنوثة بل يميل إلى المسطحات التى تمنح الجسد صلابة وتؤكد ذكورته وديناميته ، تُزيد من حيويتها ألوانه الصريحة ، خصوصًا فى مساحات النور .

وكانت تغويه تلك المساحات المنوّرة بزيادة كثافة العجائن اللونية ، فيما كانت تقلُّ فى مساحات الظل . وعندما يدفعه الموضوع المصور إلى كرنفالية لونية فإنه لا ينزلق إلى اللمسات التأثرية التى كان يصفها بالعشوائية .

ففى لوحة **«المهرج الحزين»** أشاع فى ثوب المهرج ألوانًا كرنفالية مناسبة لوظيفته ، غير أنه هندسها بمساحات متلاصقة ومتوالية تواليًا يُصيبُ بالدوار ، مستغلا إيحاءها بحريرية سطح الرداء ليُجرى عليه لساتٍ حرةً ، تؤكد بالتماعها طبيعة الخامة ، ولا يترك تلك اللمسات لتداعيات الارتجال بل يقودها إلى تأكيد خريطة وتضاريس الجسد المخفى .

وحرصًا على صلابة عناصره المحورية أحاطها بخلفية سماوية اللون ، تحولت إلى برتقالية / نافذة / مضيئة ، رسم بها حدود ما بين الفخذين وقاوم بها – فى آن واحد – المنطقة التى غزتها العتمة .

ولم يترك لهذا الغزو فرصة لإعلان انتصاره بل باغته بلمسات مضيئة رسمت حضوراً قوياً لقنينة خمر ، لا يقل تأثيرها وأهميتها عن رداء المهرّج وخلق بالجذب المتبادل بين المركز والهامش شحنات كهربية فاعلة ومنشطة تحول دون استرخاء المتلقى وانصرافه عن العمل الفنى . وهو لا يزاحم بالقنيّنة عناصر المحور - وأبرزها - بالطبع - وجه المهرج - بل يدعمه ويبرّر حزنه .

* * *

ولأن «درويش» مايسترو حقيقى لم يصرفه الحرص على البناء إلى استعراضات الشكل ولم تصرفه بهجة الألوان عن الاهتمام بأدق المشاعر الداخلية ، وهو يختار بعناية الوجوه المعبّرة . **إن وجه المهرج وجه بالغ الرهافة** ، أشبه بوجه فيلسوف أو شاعر متأمل ، استطاع درويش أن يستنطقه تعبيراً حقيقياً بالضياع ، رسمته عينان تائهتان . وهو لا يتركنا لهذا الضياع السالب بل يُنبهنا إلى شبح ابتسامة ساخرة تتحرك فوق شفتيه ، ويكشف لنا الفنان بهذه الابتسامة عن وعى الشخصية التى رسمها بمأساتها .

بهذا يختلف «درويش» اختلافاً جوهرياً مع رسامى الصورة الشخصية فى مصر ، فهم يحرصون على إخفاء عيوب الأشخاص ويُظهرون فقط المزايا التى يحب أن يراها الشخص المرسوم فى نفسه .

يرى «درويش» أن «البورتريه» موضوع مثل بقية الموضوعات يكشف بها عن الحقيقة . لهذا لم يرسم «درويش» إلا الوجوه التى يرتبط بأصحابها بالصداقة ، وعندما رسم صورته الشخصية لم يجامل نفسه بل أظهر وجهه خشن المظهر مع أنه كان فى الواقع وسيماً وردى البشرة .

مواقف

عندما كنت أشطح فى لوحة من لوحاتى بدافع المغامرة أو بتأثير من إغواء غرائبية من غرائبيات تيار الفن الحديث لم يكن يسخر منى أو يوبِّخنى على ما فعلت أو يغالطنى بالتشجيع الزائف على جسارة ليست فى مكانها الصحيح ، مثلما تفعل وزارة الثقافة الحالية مع مثل هذه الأمور ، حيث تُغرق أصحابها بولائم الجوائز . وكان يقول لى بحنو الأب ومسئولية الأستاذ / المعلم : «قبل أن تفعل «الغريب » و«الغامض» عليك أن تتقن أولاً ما هو بديهى وواضح قبل أن تحطم المنظور عليك أن تهضمه .

ويمكننا إضافة : هل يمكن الشاعر أن يجدد فى لغة لا يعرفها وهكذا ، ولو وجد شباب اليوم من يحدثهم بهذا الشكل لما التقينا بكثير من الغرائب التى يطلقون عليها فنًا وهى أشد ما تكون بعداً عن مجال الفنون الجميلة .

ولهذا لم أُفاجأ عندما نبهتنى كريمته السيدة : «وجدان عبد العزيز» بأن الموديل الذى استلهم منه «درويش» رائعته : **«المهرج الحزين»** ليس مهرجاً حقيقياً وليس رجلاً بل **سيدةً إسبانية عجوز** ، كانت تقوم على خدمته وزملائه فى البعثة إلى إسبانيا . ورسم لها درويش لوحة شخصية من أجمل لوحاته ، بعد أن خلع عنها قناع الرجل الحزين وإن لم يستطع أن يزيل عن وجهها حزنًا دفينًا .

شوط القبس

إذا كان كثير من فنانى جيل التسعينيات قد تاهوا فى متاهة التغريب والتبعية ، بتأييد من صناع القرار الثقافى الحاليين فإن كثيراً من نفس الجيل قد اعتصموا بأسلوب «درويش» رفضاً للتغريب والتبعية ، ومن أبرز فنانى هذا الجيل الذين ينفرون من التجميل الكاذب والإبهار المخادع الفنان الشاب «إبراهيم الدسوقى فهمى» الذى أعُدُّه إضافةً وامتداداً إلى فن أستاذ الأجيال «عبد العزيز درويش» .

---

* مجلة الهلال ديسمبر ١٩٩٩

فؤاد كامل(*)
والرومانسية الجديدة

عليّ وحدى أن أنطلق فى الظلام ، أتضرع إلى «الأشكال» التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية .. جديدة لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق . تزاوج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء .. التى تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية .

عندما أكون فى رحاب معرض مصرى كبير مثل «المعرض العام» تومض فى الذهن - أحيانًا - خواطر يتداخل فيها الإعجاب والحسرة فى نسيج معقد ، ، فأما الإعجاب فلأن ما أراه يمثل درجة ما من انتصار جهود جماعات الحقبة الرابعة من الفنانين .. وبالذات : جماعة الفن والحرية ، ودعوتها الحارة إلى الاتصال بإنجازات الحضارة الأوروبية . أما الحسرة فمصدرها أن المتحقق من إنجازات الأحياء من الفنانين يخلو من فضائل البدايات الثورية : حرارة البوح والتحدى والإصرار على التغيير .

ارتبطت الجماعة بالمدرسة الفرنسية فكرا وفلسفة وفنا ولغة ، وارتبطت بالسيريالية فى صحوتها الاحتجاجية الأولى قبل أن تسكن المتاحف ، كانت الجماعة تضم فنانين . هم فى نفس الوقت شعراء، مفكرون ، نقاد، مترجمون ، كانت كتاباتهم تدعو إلى (الخيال الطليق) .. وإلى أن (نكون أنفسنا) .. أى أن نقاوم الأقنعة المستعارة ، وفى نفس الوقت أن نقيم جسور التواصل مع ذوات الآخرين التى تشاركنا فى الوطن وفى تعاسة اللاعدل واللا مساواة .. واللا أخاء !

.. أن نقاوم العقل والمنطق من أجل المناطق المسحورة فى الأعماق .. يقول «رمسيس يونان» (أحد رموز الجماعة) : (إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيا فى التوصل إلى ما لا يمكن أن يتصوره عقل ، وإن الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقا للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق ، وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات ... وهذا التحليق وهذا الغوص وهذا الانطلاق : هذه الحرية التى ربما لم تكن إلا وهما من الأوهام .. هى كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان) .

* * *

قلت للفنان «فؤاد كامل» ذات مرة : ألا يعد الأسلوب الفنى لجماعة «الفن والحرية» نقلا أو على الأقل استعارة من أفكار الآخرين .. وأن مبدأ النقل أو الاستعارة يتنافى مع مبدأ أن «تكون نفسك» حيث المفروض أن لا تشوبك شائبة من رغاب الآخرين .. ؟ .

قال أرى العكس .. فكل الاتجاهات الفنية التى وصلتنا تلونت بعواطفنا الشرقية الفياضة. الخطوط المستقيمة تقوست ، الحواف القاطعة لانت .. البرودة صارت دفئًا رومانسيًا .

اتسمت لوحات «فؤاد كامل» – بل قل لوحات الجماعة – بدرجات متفاوتة من حدة التعبير .. وصلت ذراها فى لوحات «كامل التلمسانى» الصادمة بلمساتها الشرسة .. المستخفة بأى مشابهة مع ظاهر الأشياء المرئية ونسبها الواقعية .. فى حين اتسمت انفعالية «فؤاد كامل» بشىء من الأناقة والرقة .. غير أن ذلك الأسلوب – كما نعلم – يتضمن درجة من درجات المشابة مع الواقع المرئى – وبمعنى آخر – درجة من درجات الالتزام بالوصف ومتابعة الواقع .. أو بمعنى أدق : التبعية للواقع ، ومن ثم لابد من التنازل عن قدر من الخيال وقدر من الحرية وقدر من الجنون الذى دعوا إليه فى بيان معرضهم الأول فى فبراير ١٩٤٠ ..

فى حين كانت تجريدية «كاندنسكى» قد تألقت فى «باريس» و«برلين» .. ثم الولايات المتحدة ونادى بالانصراف نهائيًا عن وصف الواقع المرئى أو التعبير عنه .. ووجد «فؤاد كامل» ضالته فى رحلته إلى الولايات المتحدة عندما التقى بتجربة الفنان الأمريكى .. ذائع الصيت (جاكسون بولوك) وجد فى أسلوبه الطريق إلى الحرية المأمولة ، فقد تخلص من كل مشابهه مع الواقع كما تخلّص من الرسم وما يفرضه من وصف أو تحديد .. فاللوحة عنده - وكذلك صارت عند «فؤاد» - حالة شعورية . حرة . تخلَّص من الفرشاة حتى لا تقيده - وكذلك فعل ... أراد أن يكون روحًا هائمة فوق سطح اللوحة .. يأتى بعلب الألوان (اللاكيه) لسيولتها . يدلقها فوق سطح اللوحة . يصطاد من عفوية التداخل - الذى يسهم فيه بقدر - أشكالا يتوقف عند اكتمالها فى مخيلته .

قال «فؤاد كامل» فى مقدمة كتالوج أحد معارضه بالجامعة الأمريكية : (أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى المطلق . الامتثال لالتماع (البرق - القلب) استكشف به طريقا يسوقنى إلى هتك ذلك القناع العريض الذى يستر عريى الداخلى ، ويحجب تناقضى الخارجى . إنى لا أعلم أبدًا ما انتهى إليه بدقة . إذ لا أخضع لخطة أرسمها مقدمًا ، ولا أشكل مادتى وفق مشروع سابق) .

غير أن تجريدية «فؤاد كامل» لم تنبذ معطيات الواقع بصورة كلية .. فظهرت فى لوحاته إيحاءات طبيعية كالسحب والبحار ، سحب وبحار خاصة .. لا تنتمى إلى وطن نعرفه .. فوطنها الوحيد هو مخيلة الفنان .. العاصفة ... دائمة التوتر والحركة .

قد تسيطر على الفنان حالة من الحزن أو الفرح تبقى لفترة . لا تلبث أن تتجسد رموزًا ملونة ، تارة بالأزرق والأسود وتارة مدوية باللون الأحمر .. يتصادم مع الدرجات الداكنة الخضراء . إن الفنان فى تقلباته الملونة يقدم لنا ما يشبه الاعترافات .. يعبر عنها بكلمات قال فيها :

"إننى أثناء تدبير شئون فنى أعمل كما أفكر . وأفكر كما أعمل . أي بجميع جوارحى بذهنى وعقلى وعواطفى ومزاجى بل وبأحشائى . لا أفصل بين الفعل والفكر ، كما لا أفصل بين ذاتى والكون ، فالأثر الفنى الذى يمتص جميع إشعاعات النفس وبصمات الكون هو السطح الصخرى الأخير الذى تطفو فوقه طفوح التصدع والشد والضغط والانكماش والترسب" .

وقال عنه د . غالى شكرى : لقد ترك الصنعة والحرفة على الشاطىء القديم ، وأصبح عرافاً يرى الصدفة هى اليقين الوحيد والبقعة هى مرادفها اليتيم . ولكن نبوءات «فؤاد كامل» لا ترسم المستقبل وإنما تظل أبداً تبحث عنه .

فؤاد كامل فى سطور

- وُلد فى ٢٨ أبريل عام ١٩١٩ فى مدينة «بنى سويف» .
- اشترك فى تأسيس جماعة الفنانين الشرقيين الجدد عام ١٩٢٧ ، وكانت تدعو تلك الجماعة إلى استلهام التراث القومى والتمسك به .
- اشترك فى تأسيس جماعة «الفن والحرية» عام ١٩٣٩ ، وكانت تدعو إلى فتح قنوات الاتصال مع إنجازات الفن الأوروبى المعاصر .
- حصل على دبلوم «المدرسة العليا للفنون الجميلة» و«المعهد العالى للتربية الفنية» بالقاهرة .
- اشتغل مدرسا للتربية الفنية فى عدة مدارس بوزارة التربية والتعليم .. قبل أن يتفرغ كليّة للفن .
- سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦١ بدعوة من متحف «بندى» ليحاضر عن الفنون المصرية .. كما سافر إلى عدد من الدول الأوروبية .
- أسهم فى تحرير وإصدار مجلة «التطور» عام ١٩٤٠ ، والمجلة الجديدة عام ١٩٤٢
- اشترك فى معرض السيريالية الدولى بباريس عام ١٩٤٧ .
- نال الجائزة الأولى فى بينالى الاسكندرية عام ١٩٦٨ .
- توفى فى القاهرة عام ١٩٧٣ .

---

* مجلة الهلال يوليو ١٩٨٨

حامد ندا ..(*)
وألحانه المرئية

أشعر بالغبطة فى كل مرة أتوجه فيها إلى معرض الفنان المصرى اللامع (حامد ندا) ، فهناك أترك متاعبى للحظات ، وأغوص فى ساحة الأحلام التى يشكلها بكائناته الطريفة الطائرة ، التى تتغنى بالبهجة ، والحيوية ، والتفاؤل .

لا مكان لشىء «جامد» فى لوحاته .. وإذا وجد فإنه يتقمص هيئة إنسانية ، فأرجل البيانو، وآلة البيانولا تشبه السيقان البشرية ، وملامس الجدران تتخلق منها أصابع ، وأسماك ذات عيون إنسانية .. حتى الوحدات الزخرفية لا يتركها دون أن يشحنها بإيحاءات أشكال إنسانية .

فى كل مرة شاهدت فيها لوحاته كنت أتساءل : ما سر جاذبيتها ؟ .. الألوان الصريحة ؟ .. الشفافية ؟ .. البراعة فى تحليل الأشكال وبصورة خاصة خلفية اللوحة ؟ .. الأشكال المبتكرة لكائناته الإنسانية والحيوانية ؟ .. أم تلك المفارقات المضحكة التى نشاهدها عند رسامى الكاريكاتير .. خاصة الهيئة التى يظهر بها الرجل ، وقطته الطريقة ، وديكه الذى يظهر فى مواضع غير متوقعة ؟ .. ربما لكل هذه الأسباب جميعًا أنجذب إلى لوحاته .

إن لكل فنان «أسرة» من المفردات الخاصة به تصاحبه فى معظم أو كل رحلته الفنية ، وإن تلونت بطبيعة ملابسات تطور الفنان وموقفه من محيطه الاجتماعى والسياسى . **وأسرة (حامد ندا) تتكون من : المرأة والرجل - الترتيب مقصود - ثم القط ، الديك ، ويأتى فى المرتبة الثانية : العنقاء ، الثور ، السمكة .**

تلونت «أسرته» عبر رحلته الفنية بتغير الموضوعات ، فقد شغلته كما شغلت بعض أبناء جيله عديد من القضايا الاجتماعية ، بل إنه دخل الساحة التشكيلية عبر موضوعات قاع المدينة : المشعوذين .. ثم العمال، غير أنه لم يتناول تلك الموضوعات من موقف سياسى معين ، بل من موقف إنسانى بحت ، لكن على الرغم من تنوع موضوعاته فقد ظلت الملامح الجوهرية لأسرته ثابتة ، **فلا فرق فى ملامح امرأة أمام «طشت» الغسيل ، وأخرى ترقص أو تغنى . الفرق فى المساحيق والأقنعة الخارجية** ، والقط الذى كان يقف فوق قمة صناديق المهملات يهم بالانقضاض على شىء ما ، ما يزال يقف نفس الوقفة ، وإن تبدلت الظروف فبدلاً من المهملات يقف على صندوق «البيانولا» !

أما الرجل فهو مضطهد فى عالم «حامد ندا» !

يبدو مسخًا كاريكاتوريا ، وهو يختلف فى هذا عن مسوخ الفنان الغربى الصادمة ، فمسوخ «ندا» تدعونا إلى الابتسام وربما الضحك .. فهى لا تحتج ، ولا تثور على شىء ، بل ترضى بأن تكون تابعًا لا يخلو من خفة الظل ، والتبعية المقصودة هنا هى التبعية للمرأة ، التى ينحاز لها انحيازًا صارخًا ، فهى عملاقة بالقياس إلى الرجل ، وتحتل المواقع الرئيسية ، المؤثرة فى اللوحة ، أما الرجل فمكانه الهوامش !

ولأنه يهمل تعبير الوجه فإنه يعوضه فى الحركة الخطية للأجساد ، وخطوطه تتسم بالليونة ، ويندر أن تلتقى بخط مستقيم عنده . يستخدم الخط اللين ببراعة فى تشكيل جسد وأعضاء المرأة ، وكالعازف البارع فى تلوين درجات الصوت يبالغ «ندا» فى الانبعاجات ، والنحافة فى الجسد الواحد ، ويجعل الانتقال من حالة لحالة انتقالاً مفاجئًا .. فيمنح الشكل حيوية ، وإثارة .

إن المتأمل للخطوط المؤطرة للأشكال يكشف **ملمحين "الملمح الأول"** هو الاستمرارية ، استمرارية تؤطر «الوحدة» المرسومة ، واستمرارية تجمع بين «الوحدات» المختارة للتكوين . أما **"الملمح الثانى"** فهو ما تمنحه تلك الخطوط من إيحاءات مجردة تشبه الحروف العربية ، بالإضافة إلى الإيحاء المباشر باستلهام الفنان للرسوم البدائية ، غير أنه نجح فى ابتكار سبيكة مستقلة .

إن مفردة المرأة – على سبيل المثال – لا تشبه امرأة أخرى فى الواقع ، أو في تاريخ الفن ، وإن لم تفقد الصلة بها بطبيعة الحال ، فهى تجمع بين ملامح الإنسان والطائر ، ويجمع الطائر بدوره بين الصفتين أيضًا ، والأسماك والنيران لها عيون إنسانية ، وتتخلل الأجساد أشكال أقرب إلى الوشم المضيء ، بل إن الأجساد نفسها تبدو زجاجية . شفافة . هشة .

إن الشفافية الأكثر إثارة ليست فى عناصره الرئيسية المشخصة ولكنها فى ما يحيط بهذه العناصر من مساحات . هنا يظهر التحليل الذى يجمع بين العفوية والبراعة ، وإننى أعتقد أن طريقته فى تحليل العناصر قد أثرت على عديد من المصورين المصريين .

على الرغم من التلقائية التى يلتقى بها المشاهد للوهلة الأولى فإن نظرة متأملة كفيلة بكشف الحسابات الدقيقة فى تنظيم عناصر لوحاته . لا تكاد لوحة منها تخلو من ثنائية متحالفة .

لاحظ ذلك الترابط بين المرأة الجالسة على البيانو وبقية العناصر . إن رأسها يكاد يتماس مع رأس تمثال الثور ، وركبتها تكاد تتماس مع قاعدة البيانو ، مكونة بهذين الاتجاهين خطًا يوحد بين الأطراف الثلاثة .

وتظهر الثنائيات فى العازفين ، والراقصات ، كما تظهر فى شكل المرأة والطائر ، أو المرأتين حتى عندما يظهر كائن خرافي فإنه يصطنع له يدين بشريتين تقومان بدور الرفيق .. ترفعان له مزمارًا يعزف به وهكذا لا يكاد يخلو عمل واحد من تلك الثنائية المتحالفة دائمًا ، التى تنبذ الصدام والحدة وتحتفى بالبهجة ، وربما لهذا السبب أطلق على معرضه الأخير عنوان : [عالم حامد ندا يغنى من أجل السلام] .. لهذا امتلأت لوحاته ، ليس بالجو الغنائى فقط ، ولكن بعناصر توضيحية أيضًا ، فاستخدم أجهزة الصوت ، والإضاءة ، والآلات الموسيقية وخاصة آلات النفخ !

ولقد أدهشني عندما زرته في معرضه أن يعرفني بأسرته الفنية كما لو كانت أسرة واقعية فيقول لي : انظر إلى تمثال الثور المرسوم .. إنه وقح ! انظر هذه الفتاة .. إنها طيبة ، وهذا الرجل كم هو شعبي . انظر إلى هذا الغلام إنه شقي جداً !!

إن عالمه يدعو إلى البهجة ، والمودة ، والابتسام ، والجنون أيضًا ، والانحياز إلى المرأة وما أن نخرج من معرضه حتى يفجعنا الزحام ، والفوضى ، وتقتحم رؤوسنا أخبار الحروب في كل مكان .

حامد ندا فى سطور

- أستاذ متفرغ بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة .
- حصل على منحة داخلية بمرسم الدراسات العليا للفنون الجميلة بالأقصر عام ١٩٥٧ م .
- من أعضاء هيئة التدريس مؤسسى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٥٧ م .
- حصل على دبلوم التصوير الجدارى من المدرسة المركزية (سان فرناندو) للفنون الجميلة بمدريد عام ١٩٦١ م .
- حصل على العديد من الجوائز المحلية والدولية .
- اختاره المستشرق الفرنسى المعروف (جاك بيرك) ليكون نموذجًا لفنانى الدول العربية فى كتابه (العرب حاضر ومستقبل) .
- ذكر اسمه فى بعض الموسوعات العالمية من بينها موسوعة (لاروس) .
- سجلت أعماله فى العديد من الأفلام السينمائية والتليفزيونية .

---

* مجلة فن . ربيع ١٩٨٧

حامد عبد الله(*)
وارتجالاته الفنية

نستطيع – دون أن نبرأ تماماً من عسف التعميم – أن نقسم الإبداع المرئى المصرى فى مجالى «لوحة الحامل» و«التمثال» إلى قسمين متعارضين ؛ يتسم أولهما بالميل إلى البناء والأناقة ، مدعوماً – بدرجات متفاوتة – بالمرجعية الجمالية للإنجاز الإبداعى المصرى القديم . أما القسم الآخر فإنه يضحى بالأناقة والبناء ويتمسك بالعفوية فى التعبير والصدق فى البوح والارتجال .

من أبرز **البنائين** فى حركة الفنون الجميلة المصرية – من المثالين والمصورين : محمود مختار ، محمود سعيد ، محمود موسى ، آدم حنين ، أحمد عبد الوهاب ، محيى الدين طاهر ، حسين بيكار وغيرهم . ومن أبرز ممثلى **الارتجال** فى مصر : راغب عياد ، كمال خليفة ، كامل التلمسانى ، فؤاد كامل وغيرهم . وإذا كان هؤلاء البناءون المحدثون قد تناسلوا – بدرجات متفاوتة – من المرجعية الجمالية المصرية القديمة ، فقد تناسل المرتجلون من مصادر متنوعة ، يمكن ملاحظتها فى الإنجاز الحداثى الفنى الأوروبى وفى ملامح الفن الشعبى المصرى وفى طبيعة الحياة الشعبية فى آن واحد.

ويلمع فى السياق الثانى اسم الفنان **«حامد عبد الله»** الذى أقامت له قاعة مشربية معرضاً تكريمياً الشهر الماضى (يونيو ١٩٩٨) ، يضم مراحل منتقاة من مراحله الفنية ، منذ العقد الثالث حتى قبيل وفاته سنة (١٩٨٥)

لمحات من سيرته الذاتية

ولد الفنان حامد عبد الله سنة ١٩١٧ فى منطقة فقيرة بحى المنيل بالقاهرة .. ولم يدرس الفن دراسة مدرسية - شأن أغلب أبناء جيله - بل علَّم نفسه بنفسه ، واتخذ من بيئته ونماذجها البشرية موضوعات لرسومه الملونة وغير الملونة **وتكشف** عجالاته الملونة بألوان الجواش أو الأحبار، المنقولة مباشرة من الطبيعة - وقد عُرض بعضها فى معرضه - عن موهبة حقيقية وقدرة فذة فى التقاط التعبيرات الإنسانية لكادحين من العمال والفلاحين . **تميزت** تلك الرسوم بالإيجاز البليغ ، فلم يستدرجه وصف ما تراه العين إلى الاستغراق فى التفاصيل غير الضرورية ، ولم يستدرجه الحرص على جوهر المشهد المرئى إلى التخلى عن دلالات الواقع بل **حرص** كل الحرص على ما تمنحه العجالات من طزاجة وحيوية بقيت معه حتى ختام حياته الإبداعية من الثوابت الجمالية التى لا تتبدل بتبدل الموضوع أو الأسلوب أو الزمن .

المدهش فى أمر هذا الفنان أنه لم يكتف بأن علَّم نفسه بنفسه بل تجاوز ذلك إلى تعليم غيره عندما أنشأ مرسما لتعليم هواة الرسم من المقتدرين ، وكان أكثرهم من النساء . ووصل البعض منهن إلى الشهرة ، أمثال : أنجى أفلاطون وجاذبية سرى وتحية حليم التى تزوجها وسافر معها إلى باريس قبل أن يفرقهما اختلاف الطموحات وإن تركت علاقتهما للذاكرة الإبداعية المصرية قصة درامية استلهمها بعض المسرحيين فى عرض مسرحى راقص أنتجته وزارة الثقافة سنة ١٩٩٧ .

عندما يصبح الحرف وطنًا

ترك حامد عبد الله مصر سنة ١٩٥٦ وتجول فى أوروبا قبل أن يستقر عشر سنوات فى الدانمارك ، ثم استقر فى فرنسا إلى نهاية حياته . وفى فرنسا استلهم فى لوحاته شكل الحروف العربية . وعندما سأله ، فى تلك المرحلة ، أحد الصحفيين عن دوافعه إلى استخدام الحروف العربية أجاب إجابة مماثلة لإجابة الفنان العراقى «جميل

حمودى» - وكان من أوائل الفنانين الذين استلهموا أشكال الحروف العربية فى لوحاتهم ، وكان قد سبق حامد عبد الله إلى فرنسا - أجاب الفنانان نفس الإجابة ، بغير سابق لقاء ، قالا ما معناه : **إن الحرف العربى كان وطنًا فى الغربة** . وبالنسبة لحامد عبد الله كان الوطن حاضرًا فى لوحاته المصرية ولوحاته فى المهجر وإن اختلفت الأساليب ، ففى **مصر** كانت لوحاته تحتفى بالكادحين الذين تحفل بهم بيئته القاهرية ، وفى **المهجر** تألق الحرف العربى فى صيغ جديدة على كل الحروفيين العرب ، فقد جسد تلك الحروف والكلمات فى هيئة انسانية وشحنها بالغضب عندما يكون الغضب واجبًا فى مواجهة المستعمر . من ثم اتسمت حروفيته بنبرة جهيرة .

ومن يتأمل لوحاته الحروفية المرتجلة يكتشف أن تلك الارتجالات كانت أنسب الطرق للبوح الصريح بمكنون النفس . وقبل ذلك فإن على الفنان أن يمتلك **البراعة** التى تتيح له التعبير بأقل ما يمكن من لمسات لا تعرف طريقًا إلى التردد .

وكان «حامد عبد الله» يمتلك تلك المهارة . وكان يغمس فرشاته فى عجائن الاكريليك . وما تكاد تلامس سطح اللوحة بلمساتها القليلة حتى تكون اللوحة قد أعلنت اكتمالها ! والأمثلة على ذلك كثيرة ، منها على سبيل المثال لا الحصر لوحة بعنوان **«المرأة والمساواة مع الرجل»** ولوحة بعنوان **«الصمود»** . إن **«اللمسة»** جزء يشارك فى نسيج اللوحة ، كانت تذوب فى نسيج اللوحة الكلاسيكية وكان ذوبانها دليل إجادة ، غير أنها كشفت عن نفسها ودورها فى مجال التحليل والبناء ابتداء من الأسلوب التأثرى .

وفى لوحات حامد عبد الله تحتل **«اللمسة»** الركيزة المحورية ، وأحيانا لا نشاهد فى اللوحات غيرها ، ويتبدى الحرف الواحد أو بالأحرى اللمسة الواحدة شكلا منحوتا ، كما فى اللوحة السابق الإشارة إليها : **«المرأة ومساواتها بالرجل»** .

---

* مجلة الهلال يوليو ١٩٩٨

محمد صبري(*)
والمفاجأة السارة !

وقعت لى خلال شهر نوفمبر ١٩٨٨ الماضى مفاجأة .. أدهشتنى ، وأسعدتنى كشفت - أولا - عن جهلى بمجال إبداعى لفنان ، كنت أظنه مكتفيًا بإبداعه فى مجال أخر !! .. فلم أعرف من قبل أن الفنان الكبير «محمد صبرى» يمارس الرسم إلى جانب إبداعه فى مجال التصوير الضوئى ، وإذا بى اكتشفت رسامًا بارعًا ، يبز الكثيرين من المرموقين فى هذا المجال !! .. واكتشفت أيضًا أنه لم يتوقف أبدًا عن ممارسة الرسم .. بل أن الفن الذى اشتهر بالبراعة فيه وهو فن «التصوير الضوئى» لم يكن هدفه الأول .. بل جاء عن طريق المصادفة .. ثم تعلق به بعد حصوله على العديد من الجوائز المحلية والدولية ..

إنه لم يدرس الفن دراسة معهدية ، بل علم نفسه بنفسه . ويأتى - أخيراً - معرضه الشامل الأول بعد أن ترك عالم الصحافة ، وربما لو لم يورطه بعض أصدقائه فهو عزوف عن المشاركة فى المعارض العامة . وعلى الرغم من أنه كان أحد صناع الأضواء فهو يلوذ - غالبًا - بالظل ! لكن ها هو ذا قد وقع فى المحظور .. فأقام معرضًا .. ! ولا مفر من مناقشة أعماله ، وإلقاء المتاح من الضوء عليها !

*** الرسام والمصور : مقارنة**

هناك نقاط التقاء ونقاط افتراق ، بين رسومه ولوحاته الفوتوغرافية . إن لوحاته جميعًا ، تكشف عن روح دراسة دءوب بارعة . لا يمل صاحبها من إعادة العمل الفنى مرات ومرات حتى يبلغ الدرجة التى أرادها لعمله . حدث أثناء تجوالنا معًا بين لوحاته أن لفت نظرى مجموعة من العناصر المشتقة من دوائر الثمار - أو دوائر عدسات الكاميرا - تتحرك على أرضية من خطوط زرقاء أفقية .. ظننتها للوهلة الأولى لون ورق

اللوحة ، فنبهنى إلى أنه هو الذى قام برسم تلك الخطوط الدقيقة خمس مرات متتالية ، وأن ما أراه هو النسخة التى رضى عن شكلها النهائى !

.. وإذا تخطينا تلك النقطة التى تدخل فى نطاق الاستعداد الشخصى ودرجة الأمانة الفنية إلى نطاق فنى بحت مثل «الملامح التصميمية ، للوحات .. فإننا نجد - فى معظم لوحات الجانبين - حرص الفنان على وضع **محاور العمل الفنى الرئيسية فى وسط اللوحة تمامًا** .. بحيث تبدو معلقة فى الفراغ ، مقاومة لجاذبية الأرض . وإذا أضفنا حرص الفنان على ربط رؤيته بالنموذج الأوروبى فى الفن .. فإننا لا نجد بين رسومه وصوره إلا الافتراق الطبيعى بينهما !

.. **مع اللوحات المرسومة** استخدم أدوات الهندسة : البرجل والمسطرة وقلم الجدول ، وأنشأ بها لوحات تحفل باستعراض المهارة ، وتستهدف الإثارة البصرية الحادة ، **ومع الكاميرا** كان شاعراً للضوء .. يسحبنا برفق إلى عالم البهجة والفرح بالاكتشافات . نبرته فى الرسم عالية ومتحدية ، مع «الكاميرا ناعمة وعميقة !

* * *

* نظرة إلى الرسم

تنتمى رسوم «محمد صبرى» إلى الأسلوب الفنى المعروف بال «**أوب آرت**» أو الفن البصرى ، أو ما أشيع عند النقاد المصريين بفن الزغللة البصرية . ولقد حدد مبدعو هذا الأسلوب وعلى رأسهم «فازاريللى» مجال «الإبصار» ، إطارا للتراسل بين المبدع والمتلقى ، وهو تراسل يستهدف إثارة العين وإبلاغها بكل شىء دفعة واحدة ! .. ونرى تطبيقًا لهذا فى مجال الإعلان .

إن تلك اللحظة «التليفرافية» هى ما تشغل فنان «الأوب» لهذا يتخلص هذا الأسلوب من كل الارتباطات السابقة لفن التصوير : الأدب والرمز . وهو أسلوب لا يرى فى «الإنسان» صانعًا لتاريخ ، بل يراه «فردا» أو بمعنى أدق «شبكية» تستقبل ذبذبات

ضوئية يشاغلها الفنان .. فيحتفى بكل ما يجعل من مسطح اللوحة حالة «ديناميـة» للدرجة التى تثير «الدوار» .. وهو ما حدث لى على الأقل ! لقد أدركت على الفور براعة الفنان وصبره ، غير أننى لم أستطع النظر طويلا إلى اللوحات حتى لا أسقط فى الدوار .

لقد التزم الفنان «محمد صبرى» التزاما واضحًا بأصول هذا الأسلوب ، وإن حاول - على حد تعبيره - أن يرتاح من الأدوات الهندسية ويأخذ إجازة من الزغللة والدوار ، ويرسم بخطوط حرة بالألوان المائية ، ويترك لفرشاته أن تسقط نقاطًا هنا وهناك ويترك لبعض البقع اللونية فرصة الانتشار .. دون أن يترك العنان للعشوائية بل يراقبها ويضبط تحركاتها ! .. فجاءت لوحاته الثلاث الفريدة واحة مريحة للعين والحواس وتغرى بالتأمل .

* * *

التصوير الضوئى

.. مع الكاميرا تألق ، وأبدع ، وأمتع مشاهدة !

ونبهنا بقوة إلى أن «الجمال» كامن فى أتفه الأشياء . المهم هو الطريقة التى نستطيع بها استنطاق هذا الكامن الجميل . المعبر . إن موضوع التأمل . المحورى . فى المعرض .. **قطعة صخرية صغيرة** . نرى منها بالعشرات دون أن تحرك انتباهنا . وجدها عند زميلته الصحفية «بثينة البيلى» فقرر أن تكون موضوع معرضه ! .. وبعد أن استخلص منها عشرات اللوحات عرضها هى ذاتها .. حتى يقارن المشاهد بين الأصل والصور ، والفارق الهائل بين «المثير الجمالى» و«المنتج الفنى» المستخلص عبر أدوات التصوير : الضوء والمؤثرات الشكلية الإضافية كالفلتر ، والملامس المختلفة كقطرات الماء على الزجاج ، وتضبيب ملامح كتلة الصخرة بتحريف نقطة التركيز إلى العدسة ، وغير ذلك من الطرائق التى يسيطر عليها الفنان .

قد تظهر بعض المصادفات .. كأن تمنح صور الصخرة إيحاءات إنسانية مبهمة - أظن - لا أهمية لها عند الفنان إلا من حيث كونها تشارك مع مجمل العناصر الفنية السابقة فى محو كل مشابهة مع الأصل ! ..

بالإضافة إلى المجموعة فائقة الجمال «**مجموعة الصخرة**» قدم لنا بعض تجاربه المعملية فى لوحات جاءت أشبه بالرسوم المرسومة بالحبر الصينى مع لون مساعد .. بعد أن تخلص فى المعمل من بقية الألوان الطبيعية .. كما احتفظ للإنسان أو بمعنى أدق لجسد المرأة العارى بركن مستور فى القاعة ، ظهر فيه مضببا ومخططًا .. عبر حواجز الزجاج المبلل وانعكاسات الفانوس السحرى !

كان المعرض - بالفعل - مفاجأة سارة!

محمد صبرى فى سطور

- ١٩٢٥ – وُلد الفنان محمد صبرى بالقاهرة .
- ١٩٤٣ – مارس الرسم والتلوين بدون انقطاع حتى الآن .
- ١٩٤٨ – أنهى التعليم العام وبدأ دراسة التصوير الضوئى .

– جائزة أولى – مسابقة التصوير الضوئى – وزارة المعارف العمومية – أنشأ قسم التصوير الضوئى بدار الهلال بتكليف من المرحوم «إميل زيدان» – رأس القسم وأسس معامله وأداره حتى تقاعد ١٩٨٥

- ١٩٥٤ – ميدالية فضية – مسابقة التصوير الضوئى الدولية التى نظمتها مؤسسة «انتر – بريس» – الاتحاد السوفييتى .
- ١٩٦٤ – ميدالية ذهبية – المسابقة الدولية للتصوير الضوئى – فرنسا .
- ١٩٦٦ – ميدالية فضية – مسابقة التصوير الضوئى العالمية – ألمانيا .

ميدالية ذهبية من جمعية التصوير الضوئى – مصر .

- ١٩٦٩ – بدأ أبحاث وتجارب التصوير الضوئى عن طريق المعمل .

– الثمانينيات : أقام عدة معارض لقسم التصوير بمؤسسة دار الهلال ، وفاز مرتين بالجائزة على المؤسسات الصحفية . الزيارات الفنية – إسبانيا – ألمانيا (شرقية وغربية) يوغسلافيا – بلغاريا – هولندا – لشاهدة المتاحف إيطاليا – النمسا – سويسرا – تشيكوسلوفاكيا – الاتحاد السوفييتى .

* مجلة الهلال ديسمبر ١٩٨٨

حامد الشيخ(*)
ورسومه الأخيرة

من مفارقات حركة الفنون الجميلة بمصر ظهور بعض المواهب الاستثنائية أحيانا . غير أنها لا تحظى بعد رحيلها إلا بالإهمال شبه الكامل . وقد يخفف من شعور نقاد الفن ومؤرخيه بالذنب أن هؤلاء المبدعين قد أسهموا - بدرجات متفاوتة في مأساة موتهم الثانى - الموت فى الذاكرة - لأنهم لم يحفلوا فى حياتهم بالانتساب إلى صناع القرار ولم يتملقوا رجال النقد والإعلام . وظنوا أن الموهبة تكفى فى زمن غاب عنه الفنان النبى وبقى فى الساحة منفرداً الفنان رجل الأعمال .

وسادت البرجماتية فلسفة للحياة . كان آخر الموهوبين الذين كنت أعرفهم شخصيًا وأقدر موهبتهم الفنان حامد الشيخ الذى رحل سنة ١٩٩٢ وانشغلت عن الكتابة عنه إلى أن اكتشفت - بالمصادفة البحتة - الأسبوع الماضى مظروفًا باسمى يضم آخر رسومه ، كان قد أرسله إلىّ منذ ثمانِ سنوات وبالتحديد فى ١٩٩٠/٦/٢٣ مصحوبا برسالة قصيرة نصها كالآتى :

الاستاذ الفنان المصور (...) أرسل إليكم فى هذا المظروف مجموعة مصورة من أعمالى لمقتنياتكم الشخصية للاحتفاظ بها وبالأرشيف الشخصى الخاص بكم ، مع وافر التحية .

(د . حامد الشيخ)

لمحة من سيرته

بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير) سنة ١٩٦٥ عُين معيداً فى القسم نفسه . ثم وُعد ببعثة إلى الولايات المتحدة الأمريكية يستكمل فيها دراسته الفنية غير أن البعثة قد ألغيت لسبب ما ولم يتقبل هو هذا الإلغاء وعدّه مؤامرة

ضده شخصياً ولم يتقبل – فى ذات الوقت – فكرة الحصول على الدكتوراه من جامعة حلوان على أيدى صغار الأساتذة . وكان يرى أن رسائل الدكتوراه بالكليات الفنية لاتزيد على كونها لعبة (قص ولصق) (كولاچ) ليس فيها من الإبداع شيء ، ولا ترقى لمستوى الدكتوراه فى الطب والقانون على سبيل المثال ، وأن مهمة الفنان الحقيقى هى الإبداع فقط . ولو كان بيكاسو وبراك ودالى قد حاولوا الحصول على لقب «دكتور» الذى يتهافت عليه الآن خريجو الكليات الفنية لفقدتهم حركة الفنون العالمية وفقدنا نحن حلقة من حلقات تطورنا الثقافى .

كنت أذهب – لأسباب مختلفة – إلى كلية الفنون الجميلة . وكنت فى كل مرة أسمع أخباراً حزينة عنه .

وفى لقاء معه قلت له : ألم تقل لى مرة إن رسالة الدكتوراه مجرد لعبة «كولاچ» فلتلعبها واحصل بها على ما يريدون حتى لا تخرج من دائرة سلك التدريس إلى دائرة الإداريين .

وعلى الرغم من وعده لى بممارسة لعبة الدكتوراه وحصل على اللقب الأكاديمى فقد انتابته حالة من الاكتئاب تزايدت مع الأيام ، وفى لحظة جنون انقض على لوحاته يحرقها ، ولولا تدخل بعض جيرانه لتبددت عن آخرها .

* * *

كانت الرسوم الخطية بالخامات البسيطة كالقلم الرصاص أو الجاف أو الفلوماستر تستخدم عادة فى الرسوم التمهيدية للوحات الزيتية . وكان لا يُنظر إليها باعتبارها أعمالاً فنية مكتملة بل باعتبارها مرحلة ممهدة للأعمال الكبرى ، إلى أن بادر

المجلس الأعلى للثقافة بتخصيص جائزة للدولة في فن الرسم سنة ١٩٨٧ وكان من نصيبي الحصول عليها . ولمعت أسماء في ذلك السياق ، وما نزال ، نذكر منها (دون ترتيب للأسماء والأجيال) : أحمد نوار ، مصطفى عبد المعطى ، رباب نمر ، جميل شفيق ، حمدى عبد الله ، صلاح المليجى ، صلاح بيصار ، محمد الناصر ، عوض الشيمى ، غالب خاطر ، سيد سعد الدين ، صبرى منصور ، وفناننا حامد الشيخ .

لوحات الخطاب

استلهم حامد الشيخ لوحاته جميعًا من موضوع واحد هو : **النبات** وعلى الرغم من قدرة حامد الشيخ فى نقل الواقع فإنه لم يتجه فى موضوعه إلى النقل . **اللوحات تكاد تكون وصفا دقيقًا لحالة الفنان الوجدانية المضطربة والهادرة** ، ولا يكاد يظهر من النبات إلا إشارات سريعة تدل عليه ، بغير تأكيد - وما يؤكده الفنان هو التكاثر الفوضوى العنيف .

ولو كان بمقدورنا أن نسمع ما تراه العين لسمعنا أصواتا نحاسية تصم الأذنين أو تمنينا لحظتها أن تصاب آذاننا بالصمم ! .. وأذكر أننى كنت فى المرحلة الأخيرة من حياته أسمعه يتحدث بنفس الشكل . جمل لا رابط بينها ، مختلطة . غير أن تلك الحالة لم تطفئ قدراته بل على العكس أشعلتها . ومن يتأمل تلك الرسوم يدرك كم هو بارع فى توليد العناصر وتفتيتها على الرغم من بساطة الأداة : أسفنجة الفلوماستر . يستخدمها بدقة الخطاط حيث لا تحيد عن طريقها المرسوم فى الذهن ، ويدرك الرسام والخطاط البارع أن الخطأ غير مسموح به وقد يكلف الخطأ الواحد الفنان المدقق الطامح إلى الكمال أن يعيد لوحته إعادة كاملة .

مع لوحات حامد الشيخ الأخيرة التى أقدمها للقارئ المصرى والعربى لا معنى لسجنه فى إطار أسلوبى بعينه ، فلا هى بالتجريد الخالص ولا هى بالتشخيص الخالص بل حالات تعبيرية محمومة . وبالطبع لا علاقة لها بفن المجانين أو فنانى الـ "ART BRUTE" بل هى حالات تعبيرية عنيفة تجمع بين البراعة اللافتة والنادرة بين رسامينا وبين صدق التعبير ، وامتداداته إلى الواقع .. وتدعونا اللوحات ضمن ما تدعونا إليه أن نتأمل فى التكاثر الفوضوى للسكان فى مصر! ..

لهذا كان على الفنان أن يدمر كل أسس التصميم منذ عصر النهضة الموصوف لعالم ساكن / محبوك شكليا / غير حقيقى فى ذات الوقت . لاحظ المفكر الكبير «جارودى» فى كتابه الجميل «واقعية بلا ضفاف» أن رسوم بيكاسو أكثر بلاغة وعمقًا من لوحاته الزيتية . وينطبق هذا أيضًا على رسوم حامد الشيخ التى أراها ليست أفضل من لوحاته الزيتية فقط بل من أفضل الرسوم المصرية على الإطلاق .

لهذا أدعو وزارة الثقافة إلى أن تجمع ما تبقى من لوحاته وأن تحتفظ بها لأجيال قادمة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة .

---

* مجلة الهلال ديسمبر ١٩٩٨

شـديـد(*)
والبـحـث عـن الجـذور

التقيت ، لأول مرة ، بالصديق الفنان والمفكر وأحد الرموز المرموقة فى علم المصريات الآن .. «عبد الغفار شديد» منذ أربعين عامًا – وبالتحديد – سنة ١٩٥٨ عندما كنا طلبة فى كلية الفنون الجميلة ، وكان يضمنا أتيليه قسم التصوير ، وكان النظام فى ذلك الوقت يتيح لكل مراحل القسم أن تنضم فى مكان واحد تحت إشراف أستاذ واحد أيضًا ، قبل أن يتغير هذا النظام ليصبح الإشراف جماعيًا ، وكان يشرف على قسم التصوير أساتذة أجلاء ، وعلى رأسهم : حسين بيكار وعبد العزيز درويش وعز الدين حموده وحسنى البنانى ، وكان لكل أستاذ أسلوبه الخاص الذى يختلف به فى قليل أو كثير مع زملائه ، والمدهش أن كل الأساتذة كانوا يجمعون على تفوق طالب واحد هو عبد الغفار شديد .

شديد .. والبحث عن الجذور

ورغم وداعته كان يتمتع بانضباط عسكرى وإرادة من حديد ، لا يبدد لحظة من وقته فى العبث ، وإذا بدأ الرسم لا يحفل بما حوله وبمن حوله ، بل يذوب فى لوحته ذوبان المتعبد المتصوف . لا يخرجه من صمته إلا دعابة ثقيلة من أحد زملائه ، عندئذ كان يعاتبه برفق ويعود إلى صومعته الداخلية يغيب فيها حتى ينتهى النهار . أحاطه هذا الإصرار مع إعجاب الأساتذة به بهالة من التوقير أشاعت بيننا يقينا بأنه فى طريقه إلى أن يكون معيدًا بالقسم ، غير أن القدر حال دون ذلك .

وعلى الرغم من تلك الإعاقة فإن الإصرار على تحقيق حلمه لم يفتر وإن اتخذ طريقًا مغايرًا ، نستطيع أن نصفه بأنه طريق للبحث عن الذات الفردية والذات الجماعية

على السـواء . ومن ثم كان عليـه أن يجوب بيئـات مصرية ملـهمة قبل أن يـغوص فى بطون كتب التاريخ المصرى القديم والمقابر الأثرية . وإذا كان لكل تاريخ جماعى أو فـردى وثـائق ترصـد سيـرته فـإن وثائق عبد الغفار شديد الدالة على عمق رؤيته وصدقه هى مؤلفاته وبحوثه في علم المصريات ولوحاته في مـجال الرسم والتـصوير والمحـفورات المطبوعة ، وهى جميـعها تكشف عن مراحل رحلته الإبداعية وعن الأمـاكن التى طاف بهـا دارسـا ومـتـأمـلاً أو عـائشًـا بهـا . وعلى الرغم من ذلك التنوع فـى المكان والزمـان والثـقـافة فـإن لحنا أسـاسيًا يتجلى فـى لوحـاته ، ذلك اللحن هو : **«البـحث عن الأصل الثابت»** الذى هو مصر .

مرسم الأقصر

شـهدت الحـياة الإبداعية بمصـر ، فى مـجال الفنون الجـميلة ، مشروعات لو كـانت قد أحيطت بالرعاية الكافية لأثمرت ثمارًا طيبة ، وفتحت آفاق الإبداع أمام أجيال من المبدعين الشبـاب . من تلك المشروعات التى اندثرت **مشروع مرسم الأقصر** لخريجى كلية الفنون الجـميلة من المتميزين ، لمدة عام – بحد أقصى ثلاثة أعوام ، يتفرغ خـلالها الخريج لمعايشة واستلهام جماليات بيئة الأقصر – الملهمة . أما المشروع الآخر – ويعد بشكل مـا ، استكمـالا لمشروع مرسم الأقصـر – فـهو **مشروع مسـابقة الطلائع** الذى كانت تنظمه جمعية محبى الفنون الجـميلة . وكانت تتيح للفائزين فرصة السفر لزيارة المتاحف الأوروبية ، وللأسف فـإن كلاً المشروعين قـد بددهمـا ضيـق الأفق . وترك هذا الخـواء الفرصـة لفشل آخر يتكرر كل عام تحت عنوان **«صـالون الشـباب»** وهـو صـالون منتحل ، يغوى الشباب بالنهب من الدوريات الفنية العالمية ويغدق عليهم من الجوائز بما يفوق فى قيمته المادية جائزة الدولة التقديرية . وحرصًا على الجديد والغريب والمجنون الذى يشـجعه صنـاع القرار الثقـافى قدم شـاب رفـاتا بشرية على أنهـا عمل من أعمـال النحت ، وبدلا من الحـصول على الجائزة الكبرى ، كما توقع ، اعتقل ! .

ذهب «عبد الغفار شديد » إلى الأقصر فى الفوج الذى سافر إليها سنة ١٩٦٢ ، ويقى هناك بين اللوحة والطبيعة كالناسك . واكتسبت ألوانه هناك دفئًا تناسل من دفء الأقصر ، ووضوحًا أملته شمس الجنوب القوية وظلالها الكثيفة ، واكتسبت لوحاته – أيضًا – سلاسة انتقلت من حياة البشر البسطاء إلى تكويناته فأفعمتها بطزاجة بريئة آسرة ، وألهمته البيئة التاريخية ومقابرها الأثرية بالتخفف ، نوعًا ما ، من الإغراق فى استعمال الألوان الكيميائية المستوردة.

ويروح الباحث الدوب **ابتكر** لنفسه ألوانًا من خامات البيئة حتى تقترب فى ملمسها ودرجاتها الضوئية من مثيراته الجمالية المحيطة به ، وهو مالا تستطيعه ، غالبًا ، الخامات الكيميائية ، ذات الإنتاج الكبير ، حيث لا تقيم معظم شركات الإنتاج وزنا للظروف المناخية المختلفة بينما استطاع «شديد» أن يستقطر من تقشفها ما يوازى تقشف المشهد المرئى فى البيئة ، مثل لوحة «نخيل» ولوحة «الشاب والحمامة» .. إن فى تقشف البيئة الفطرية جمالاً آسرا وعمقًا نافذًا لا يستطيع فنان صادق أن ينصرف عنه ، لهذا توقف عند البساطة والرقة التى تجلت فى هامات النخيل ، فى انتصابه الوقور ، ورسمها فى لوحة : (خمس نخلات تثمر بلحا) ويتوقف بريشته عبر نافذة مرسمه وكانت تطل على جدار متآكل من الملاط حيث تظهر ، فجأة ، سيدة من سيدات الأقصر ملتفعة بالسواد . وعندما يسجل بريشته مشهداً يمثل سوق الثلاثاء نحسب أننا انتقلنا إلى سوق فى مصر الفرعونية حيث تبدو النساء أشبه بحاملات القرابين. فى بيئة مشمسة تكتسح التفاصيل فيها وتبقى **ثنائية الضوء المبهر والظل الكثيف** .

ويترجم «شديد» هذه الثنائية إلى ثنائية التقابل والتعارض بين الفاتح والغامق ، كما فى لوحة «الفرح» ، حيث تقوم المجاميع البشرية المعتمة بتأطير مشهد «الراقص بالحصان» حيث يحتل بؤرة الضوء وبؤرة اللوحة . لم يحفل «شديد» فى لوحات الأقصر بوصف الواقع المحيط أو انتشاله إلى واقع فنى حكائى مرسوم على سطح لوحة ؛ لأن الفنان يحرص على ما هو أكثر من هذه المهمة ، وهو أن يعبر عن رؤيته الذاتية ويحرص على أن يتسلل إلى اللوحة – صريحًا أو متخفيًا – شيئًا من روحه .

ولو رصدنا هذا المتسلل الخفى فى لوحات «شديد» لوجدناه يحوم حول الوجوه ، فهى على الرغم من انتمائها إلى وجوه مصرية عريقة ، بها ما يدل على انتمائها إلى شخص الفنان نفسه ، فمن يتأمل وجه عبد الغفار شديد وتلك الوجوه يجد أن ثمة قواسم مشتركة بينها جميعًا ، سواء منها ما كانت تربطه بالفنان صلة الدم ، مثل لوحة «وجه شقيقته» ووجه لإحدى قريباته ، أو كان وجها لبدوى فإن شعوراً بحزن مكتوم يسودها ، حزن بلا يأس أو مرارة ، بل حزن يضمر الإصرار والمقاومة قد يباعد بينها الزمان والمكان غير أنها تظل محتفظة بملامح الجد والإصرار جنبًا إلى جنب مع تعبير الحزن ، من الأمثلة على ذلك لوحة «الشاب والحمامة» التى رسمها فى الأقصر سنة ١٩٦٤ ولوحة **«الجوع»** التى نفذها على الحجر بألمانيا سنة ١٩٦٩ (نفس الملامح الساكنة وإن اختلفت إشارات كل منها .

ففى لوحة الأقصر التمبرية (نسبة إلى خامة التمبرا واللوحة الألمانية المنفذة بالليتوجراف ما يدل فى كل منهما ، على اشتقاقات من البيئة المحيطة ، ففى لوحة الأقصر ما يشير إلى تناسلها من رسوم المقابر الأثرية ، وفى لوحة الجوع من الإشارات ما يدل على اتصالها واشتقاقها من وجوه غير مصرية ، أما الحزن الشائع فى كليهما فمصدره المنطقى هو الفنان ذاته الذى يحتفظ بمخزونه المرئى زمنًا طويلاً إلى أن يظهر من جديد فى سياق مغاير ، فلوحة **بائعة الأوانى الفخارية** التى رسمها بخامة التمبرا فى الأقصر محاطة بأوانيها ، تعود مرة ثانية فى لوحة «الجوع» التى نفذها على الحجر بعد أن خرجت البائعة نفسها من اللوحة تاركة أوانيها الفارغة أمام زحام من الجياع ، واستبدل الفنان المناضد المغطاة وملاءات بيضاء بالأرض الجرداء التى احتضنت الأوانى الخاوية أيضًا رغم **اختلاف الخواء فى المشهدين** ، فخواء الأوانى فى لوحة البائعة شرط لبيعها بينما خواؤها فى لوحة الجوع الألمانية إشارة للفقر والقهر الذى يعانيه عمال أشداء ، وبها لمحة ساخرة ونادرة فى فن «شديد» ولو استطردنا فى تأمل الحالة التعبيرية والجمالية لكلا اللوحتين فسنجد فى لوحة الأقصر ،

على ما فى موضوعها من إيحاء بالعوز إلا أن الغطاء الظلى المتوسط الذى أسدله الفنان على كل عناصر لوحته ألغى الصراع بينهما ووزع على الجميع حالة واحدة ، هى حالة انتظار ثقيل ، وانتقل من منطقة الحياد والهدوء فى لوحة «المرسم» إلى منطقة الموسيقى النحاسية الزاعقة فى لوحة «الجوع» وأشاع معركة بين الضوء العاصف والظلال القاتمة وزلزل العين بالظلال الهادرة فى هذا المشهد الجهير الصوت ، ثم ماذا عن زجاجة الكوكا كولا الضخمة التى انتصبت بين الأوانى الخاوية ، ألا تشير - ولو من بعيد - فى هذا السياق - إلى السيد الأمريكى المتخفى خلف اللوحة التى اكتظت بالبشر التعساء !؟

* * *

الانتحال والصدق !

فى الوقت الذى يتباهى فيه عدد من الفنانين المصريين بتأثرهم ببعض الفنانين الألمان والمعاصرين ، وينقل البعض الاخر - بغير حياء - نقلا حرفيًا من فنانين ألمان نجد أن «عبد الغفار شديد» الذى عاش فى ألمانيا أكثر من عقدين من الزمان واستطاع خلالهما أن يحقق مكانة علمية مرموقة وأن يعرض أعماله فى متحف «هلد سهايم» لم ينخرط فى تيارات الفن الألمانى ، وفى ظنى أنه لم يفعل ذلك ، لسبب بسيط ، أنه كان ولا زال مسكونا بجماليات الإبداع المصرى القديم ، وقد درسه ودرَّسه دراسة منهجية مستفيضة ، ونشر فيه عديداً من المؤلفات. قد رأى ، بحكمة ، إنه لو انتحل فنون الغرب ، مثلما يتفاخر بعض الفنانين المصريين وبعض أدعياء التنظير وكل دعاة التبعية - لو فعل ذلك لتبدد - واختار أن يكون نفسه ، وهى نفس محبة لأصله الثابت (مصر) دون انقطاع عن الاتصال بثقافات العالم.

ما أبعد المسافة النفسية والجمالية بين لوحته الألمانية ولوحاته فى مرسم الأقصر . ليس هذا مقصوراً على عناصره الإنسانية فقط بل أنه حين نفذ لوحات جرافيكية

لبورتريه «ثور» فى الأقصر ولوحة حفر على الخشب **للشمبانزى** فى ألمانيا كان الفرق بينهما شاسعًا ، ففى الوقت الذى بدأ فيه ثور الأقصر طريفًا جاء الشمبانزى الأوروبى شرسًا ، منفرا . تبدو خيول الأقصر كما لو كانت تطير بعيدًا عن جاذبية الأرض لشدة رشاقتها ورقتها ويشارك الحمار الأقصرى خيوله رقتها .

إن السلام والمحبة هما اللحن الأساسى الذى يوحد بين الإنسان والحيوان والطير . وفى حوار مع الفنان ذكر لى بأنه فى حالة سلام مع النفس فى مرحلة الأقصر وقد ساعده على ذلك أحد السياح الأمريكيين وكان عالمًا بأسرار اليوجا وعلمه إياها وأقنعة بممارستها ففعل .

لوحات الحنين

تحولت غنائيات مرسم الأقصر ورمزيات ميونخ إلى تيار همسى تجسد

فى سلسلة لوحات رسمها فى أواخر الثمانينيات رأيت أن أصفها بتعبير **«لوحات الحنين إلى الوطن»** ألوانها شفيفة تسحب العيون والنفوس إلى فضاءات لا متناهية وتبزغ أطياف القاهرة الإسلامية ، جنبًا إلى جنب مع رموز الحضارة المصرية القديمة ، ولا ندرك إن كانت تلك الأطياف ، بأصواتها اللونية الخافتة فى طريقها إلى الغياب أم الحضور ، على أن هذا «البين بين» .

هذا الحضور الممتد فى الغياب يمطرنا بعطر الزمن . تتعانق المسلة والمئذنة والحوارى القاهرية العتيقة ، وحتى الأمور الهامشية فى حياتنا اليومية أسبغ عليها العاشق من روحه ما جعل منها دورًا ، مثل **عربات النفايات التى تقودها الحمير** ، أسبغ عليها مسحة شعرية ، تذكرنا بلوحات الأقصر المتعاطفة مع ذلك الحيوان التاريخى المظلوم : «الحمار» .. وخفف عنه أثقال المهام الصعبة التى يدفعه إليها البشر

بل جعله هو ذاته يبدو خفيفًا ، رشيقًا ، يكاد يطير حرًا وهو العبد المقيد دائما بالأغلال .. من اللافت للنظر أن تلك المجموعة الحنينية جعلت «عبد الغفار» يستعيد لها قدرات الطالب القديم الفذة ومهاراته المذهلة فى الرسم .

فى «لوحات الحنين» احتفال بالمدى المفتوح وإن بدا خماسينيًا يغطى بدرجاته مسطح اللوحة ، تلك الدرجات الضوئية والظلية التى تتحرك من موضع إلى موضع فى نعومة بالغة ، وتبزغ الأشكال أو تتوارى ، تتأكد أو تغيب خلف ستارة الظل الشفيفة وينسج «عبد الغفار» بهذين الحالين تحولات شعرية آسرة .

* * *

إنسان العصر

كان «عبد الغفار شديد» منشدًا شعبيًا فى لوحات الأقصر وشاعرًا متصوفًا فى **«لوحات الحنين»** ومتقفًا غاضبًا وحزينًا إلى درجة تقترب من اليأس فى **«لوحات الاحتجاج»** التى رسمها ونفذ معظمها بالحفر على الحجر (الليتوجراف) فى أوائل السبعينيات وكان وقتها يعيش ويدرس فى ميونخ . وعلى الرغم من سوداوية الموضوعات التى أبدعها والتى تبرر عند كثير من الفنانين التعبيريين التخفف من الإحكام فى الحبكة والتسامح مع التدفق العشوائى فإن «شديد» الذى يعشق الدقة فى الرسم وصدق التعبير وكانت **الرمزية** هى الملاذ الذى لاذ به لإحكام التوازن بين الشكل والمضمون ، مع استعارات **«سيريالية»** تخفف من عسكرية العقل وانضباطه البارد ، وكان ولا يزال ، الزاد وفيرا أمام رسامى العالم الذين تحركهم الأحداث الجسام المنتشرة فى معظم بقاع الأرض ، من حروب إلى مجاعات وكوارث طبيعية وملوثات من كل نوع .

ومثل كثيرين من فنانى العالم استلهم **مآسى الواقع** ، كما **استلهم إبداعات** أدبية تدين العبث وضياع العدل ، فاستلهم رواية **«كافكا»** الشهيرة **بالمسخ** فى لوحة بنفس

الاسم واستهلم قصة الأديب الألمانى **«هوفمان»** المسماة **«الإناء الذهبى»** وقد أتاحت له القصة الأخيرة – وربما كان هذا سبباً فى استلهامها – فرصة لاستعراض مهاراته فى الرسم والتجويد ، دون أن يقع فى أسر الرسوم التوضيحية وتبعيتها لنص مكتوب ويستلهم فى لوحات أخرى مادته من حالات القلق التى تسود العالم .

من هذه اللوحات : **«اللاجئون»** – والإشارة هنا للاجئى فلسطين – و**«الضحية»** – وهى إشارة رامزة إلى ضياع الإنسان البسيط وتحوله إلى ما يشبه الدمية التى تحركها خيوط الدول الكبرى . **ويستلهم من نفسه** ومن حالتها فى مجتمع غريب عنه لوحة بعنوان **«علاقات»** والأجدر أن تسمى **«لا علاقات»** حيث يختبىء كل إنسان داخل قوقعة تقيه شر الآخرين ، واستلهم فى ذات السياق لوحة بعنوان **«ليلة باردة»** وهى وصف لحالة من حالات الضياع فى ليل بارد شديد القتامة ، يبتلع جسداً إنسانياً ملقى فى العراء وينتقل بلوحات تلك المرحلة من كابوس إلى كابوس ، غيرأنه لم يستدرج إلى دائرة الاكتئاب واجترار الحزن ، وانتقل بلوحة بعنوان **«منظار»** إلى حالة ذهنية ناقدة مستكشفاً **مسببات تلك التعاسة** التى يعانى منها بشر هذا العصر ، وتجيب لوحته : إنهم **صناع القرار السياسى** الذين استطاعوا بسلطانهم أن يوجهوا دفة العلم ضد سلامة وصحة الإنسان . نفذ اللوحة سنة ١٩٧١ باليتوجراف ، وتمثل عينين ، إحداهما أكبر من الأخرى – أى فعل ورد فعل – ويمثل الفعل انفجاراً ذرياً ، ورد الفعل فى هيئة مسوخ بشرية وارتداد إلى عصر الديناصورات .

* * *

إن فن «عبد الغفار شديد» فن يحتفل بالدلالة قدر احتفاله بالشكل ، وهو لا يبالغ فى كليهما ، فلا يستدرج إلى الحكائية التوضيحية التى تتكىء على نص يشد أزرها ، ولا يستدرج إلى الشكلية المجردة التى تفتقد التواصل مع الآخرين ، وفى ظنى أن الذى أنقذ «شديد» من هذا الانزلاق هو ذاته . ما أنقذ الرموز الكبرى فى حياتنا الإبداعية المصرية أمثال محمود مختار ومحمود سعيد ومحمد ناجى وراغب عياد وهو تمسكهم بذلك الأصل الثابت : مصر .

* مجلة الهلال يوليو ١٩٩٨

صفوت عباس(*)
والأقنعة المهشمة

تتنوع «كائنات«صفوت عباس» الفنية – الإنسانية .. منذ معرضه الأول عام ١٩٧٥ حتى معرضه الذى أقيم مؤخراً بأتيليه القاهرة (أكتوبر ١٩٨٧) . تقترب – أحيانا – من ملامح الهيئة الإنسانية الواقعية ، وتتصرف – معظم الأحيان – عن المشابهة بالواقع ، ورغم هذا التنوع فإن المتلقى لا يخطىء معرفة صاحبها للوهلة الأولى .

ومع الاعتراف بخصوصية تلك الملامح ، فإنها ليست مقطوعة الصلة بكائنات ابتدعها فنانون آخرون فى مصر والخارج ؛ منهم – على سبيل المثال – الفنان المصرى – التعبيرى **«كمال خليفة»** والسيرياليان ، **«سيلفادور دالى» و«ماكس لرونست»** ، والتعبيرى **«الكسى بفيلنسكى»**، غير أن صفوت عباس يعترف بأن **«كمال خليفة»** كان الأكثر تأثيراً على إنتاجه واقتراباً من نفسه . ويستطيع المتلقى اكتشاف بعض المشابهات بينهما – فى بعض الخصائص الأدائية ؛ مثل التحريك العفوى لعجائن الألوان ، والتعامل الجسور مع مسطحات اللوحات ، والانحياز للصراحة اللونية ، وتحريف الشخوص . وإذا كان **«كمال خليفة»** قد لجأ بكل تلك الحيوية إلى الأليف من الموضوعات .. **كالطيور والحيوانات والزهور والإنسان** ، فقد اكتفى **«صفوت عباس»** بالإنسان : وجها وجسداً قد يظهر الحيوان – فى أعمال نادرة – مرتدياً رداء السيريالية .. فيطالعنا حصان مشتعل ، أو حيوان لا مثيل له إلا فى الحكايات الشعبية .

ولم يرتد حيوانه – فقط – أقنعة الغربة .. بل ظهر الإنسان – أيضًا – غريبًا فى لوحاته .. فظهر مجنحًا مفصول الرقبة . مدبب الأصابع كالمسامير .. إلى غير ذلك من صور تفصح عن إنتمائها إلى عالم الحلم والرموز الخاصة ، وإن لم تقطع الطريق على المشترك ، والعام من الرموز .

ورغم أن الفنان اختار ساحة «**الحلم**» - المبهمة بطبيعتها - مجالاً لإبداعه فإن .. إنتاجه يتسم بقدر ملحوظ من «**الصراحة**» فى إعلان الرأى ضد «**واقع**» يقهر الإنسان ويضيعه وهو يجرد الجسد - القناع من ثيابه ، والوجه من غطائه المنتحل ، ويقف من موضوعية : الجسد والوجه موقف التطرف ... فعندما يحتل الجسد اللوحة تصير الرأس بلا قيمة .. حيث تختفى أو تتضاءل ، كما تختفى فى كثير من الأحوال الأطراف ، فإذا امتلأت اللوحة بالوجه .. اختفى كل ما عداه من عناصر الجسد ..

غير أن «غياب» الرأس والوجه «المتكرر» فى لوحات ليس ادخارا لظهور حاسم «للوجه» فى لوحات أخرى ، بل يشكل هذا الغياب الملح - فى تقديرى - رمزًا على غياب معادل فى الواقع . لو قارنًا **وجوهه الحزينة** . الرقيقة . المنكسرة - فى معظم الأحوال - بوجوه «**الكسى يفلينسكى**» الشامخة ، التى تكاد تخلو من الإنكسار والهزيمة ..

لو فعلنا ذلك . فربما **اكتشفنا ارتباط وجوه «صفوت عباس» بواقعنا المصرى** حيث لا تسقط العين - فى الشوارع والمواصلات ودواوين الحكومة وغيرها من الأماكن العامة - إلا على وجوه قد انفصلت عن الإشراق وارتبطت بالانكسار أو الشراسة !

* * *

كانت شخوصه وتصميماته **فى مراحله الأولى تتسم بالقصدية و«سبق الإصرار !»** .. وكان حيز اللوحة أقرب إلى خشبة المسرح شكلاً وإيحاءً ، وكانت عناصر الموضوع المرسوم توضع فى نفس المواضع المؤثرة فوق الخشبة ، وكان هذا المسرح الخصوصى لا يعرض فى ذلك الوقت غير مسرحيات العبث !

وعندما سألته إن كان ثمة فكرة تسبق الدخول إلى اللوحة أجاب بالنفى ، واعترف بأن اللوحات التى ابتدأها بفكرة ما أو إعداد ما - ويقصد لوحات المسرح الصامت - لا يتعلق بها بنفس قدر تعلقه باللوحات التى تبدأ أو تنتهى بغير سابق تحضير ، وأن

معظم لوحاته قد تخلقت من تداعيات الخيال .. باستثناء «بعض» الوجوه التى استعان فيها بوجوه حقيقية .

* * *

تعكس معظم لوحات المعرض التزام الفنان **بالأسلوب التعبيرى** .. سواء فى تحريف ظاهر الشخوص من أجل إبراز الكامن بها من مشاعر ، أو فى الاستخدام الانقلابى للدرجات اللونية الوصفية ، أو ترجيح **«البوْح»** على الأناقة والبراعة الشكلية ، وهو يرسم ويلون بحرية - إلى الدرجة التى تقضى فى «بعض» الأحيان إلى درجة من درجات الارتباك فى قانون اللوحة ، كما فى لوحة **(وجهان)** - على سبيل المثال - ففى أحد الوجهين نرى اهتمامًا بالتجسيم بينما تظهر الرقبة مسطحة ، ويعود الإيحاء بالتجسيم من جديد فى المقطع الظاهر من الثوب ، ويتخذ الوجه الآخر نهجًا تحليليًا أخر ، فيفاجئنا خط ضوئى حاسم يرسم الأنف ، وينصف الوجه ، فى حين يطمس مجمل الوجه فى درجات ظلية معتمة.

إن اللمسة الجزئية . العريضة المضيئة فى الوجه الأول تقوم بتحديد منطقة النور والظل ، وتسهم بفاعلية فى التجسيم ، بينما تقوم اللمسة المضيئة فى الوجه الآخر برسم - أو بمعنى أدق - حفر مساحة مكان الأنف .. تفاجىء العين مفاجأة مقلقة . وبهذا **يقوم «الضوء» بدورين متعاكسين** . وإذا كان قد أعطانا الإيحاء بالبعد الثالث عن طريق خلفية زرقاء - أكدت بدورها صلابة الشكلين الإنسانيين - فإنه فى معظم لوحاته يتخفف من البعد الثالث بدرجات متفاوتة . وهو يحرص على خلق تقارب - وأحيانًا - تداخل بين مقدمة اللوحة وخلفيتها .

قدم «صفوت عباس» **نوعين** من الوجوه : **الأولى** استلهمها من الواقع ، **والثانية** مؤلفة من الخيال .. لهذا تباينت فى النتائج . إن ارتباطه بنموذج حى فى المجموعة

الأولى أغراه بأن يكون صائدا للتعبير اللحظى ... المباشر ، أما الوجوه الأخرى فجاءت أقنعة رمزية .. تستر التعبير المباشر ، وتبوح بحالة شعرية ، حالمة ، أحيانًا تنقلب تلك الأقنعة إلى كتل خالية إلا من لطمات سكين الألوان المحملة بالعجائن الكثيفة !

وعلى الرغم من أن التوجه الجمالى الخالص ليس وارد فى تجربته الإبداعية فإن درجة عنايته بمقومات جمالية يزداد مع الوجوه المؤلفة ، وتنخفض - درجة ما - تلقائيته ، وتظهر عنايته بتنظيم العلاقة بين «الوجه» و«مسطحات الألوان الصريحة» .

وإذا كان يلجأ مع «الوجه» - أحيانًا - إلى «الموديل» فإنه يندر أن يتجه مع موضوع «الجسد العارى» إلى «موديل» ويضم معرضه تنويعات على الجسد الإنسانى الأنثوى .. بعد أن كان بلا هوية ، لا يسهل القطع بذكورته أو أنوثته . وتقترب تلك الأجساد من النسب الواقعية حينا ، وتبتعد أكثر الأحيان ، وتتوه أو تندمج بعض الأجساد مع بقية عناصر اللوحة .. المشخص منها والمجرد .

ولقد أعطى المرأة قدرًا ملحوظًا من الحسية .. فبالغ فى امتلاء منطقة العجز ، ولم يفعل ذلك - فى تقديرى - إلا ليضعنا أمام مفارقة مفجعة بإلغائه الحاسم والمفاجىء للأذرع والرأس والقدمين . فالإلغاء هنا لا يستهدف **«الجمال الفينوسى»** ولكنه يستهدف الصدمة ، وهو يصدمنا بتجليات مختلفة للجسد .. فتارة يصغره ويقلل من شأنه أمام فراغ شاسع يحيط به من كل جانب ، ويشبه - إلى حد ما - كائنات **«جياكومتى»** ، وأحيانًا يصيِّر الأجساد أشكالاً ورقية .. ذات بعدين ، وقد تكبر الأجساد ، وتحتل مجمل فراغ اللوحة ، وتعطى درجاتها الضوئية واللونية ما يوحى بأردية رجال الفضاء اللامعات .

ورغم هذا التنوع فإنه يلح على عجز كائنه الفنى - الإنسانى ، فهو يواجهنا بعزلته ، ويخاطبنا بتشوهه ، ويؤثر فنيا تخلُّقه الفورى .. الانفعالى من خيال الفنان ، ولكنه خيال موصول بواقع عبثى .

* * *

إن لوحات المعرض تكشف بصورة سافرة عن فنان لم يحاول تملقنا بالأناقة ، أو استعراض البراعة ، بل أراد أن يكون عاريًا كوجوه وأجساد كائناته ، فى عصر لم يعد فيه غير الأقنعة ! .

صفوت عباس فى سطور

* وُلد الفنان «صفوت عباس» عام ١٩٣١ بحى السيدة زينب .

* تخرج فى كلية الفنون الجميلة (قسم التصوير عام ١٩٥٩) .

* أقام العديد من المعارض الفردية بمصر والخارج منها : معرض بقاعة المركز الثقافى المصرى بباريس عام ١٩٧٩ ، كما أقام معرضين بفيزبادن ، وفرانكفورت ١٩٨٣ ، ١٩٨٦ .

*اشترك فى العديد من المعارض الجماعية (غير الرسمية) .

---

* مجلة القاهرة ١٥/١٢/١٩٨٧

يوسف عبدلكى[*]
صباح ومساء باريس

استضاف أتيليه القاهرة الفنان السورى المعروف «يوسف عبدلكى» لإقامة أول معرض له بالقاهرة فى فن «الجرافيك» - أو الرسوم المطبوعة عبر وسائط معدنية ، أو حجرية ، أو خشبية - وهو يقدم لجمهور القاهرة مطبوعاته عبر الوسائط التى ينحاز لها .. أى الوسائط المعدنية ؛ التى تسمح بالاستخدامات الخطية الدقيقة ، والمتنوعة .

إن الرسوم الخطية هى الركيزة المحورية بإبداعه ، فعلى الرغم من تنوع موضوعات ، ومجالات إنتاجه فإن «الرسم يوحد ما يتبدى بينهما . للوهلة الأولى ، من شتات ؛ فهو يرسم «الكاريكاتير» فى الصحافة ، ويرسم كتبًا للأطفال ، وأغلفة للكتب الأدبية ، ولهذا فرسومه تتسم بما فى «الكاريكاتير» من وعى انتقادى لاذع ، وتكتسب من رسوم الأطفال طرافتها ويلمح المتأمل للوحاته إيحاءات بحكايات شعبية ، وهو لا يخفى - غالبًا - هذا الطابع بل يطالعنا به .. حتى عبر عناوين كثير من لوحاته ؛ منها على سبيل المثال : [السيدان ... و ... يتسامران أمام حوض من الأسيد] ، [أميل منعم يحمل ... بيمناه وينتظر سحابة تأسره كطير فى قبضته] ، [السيد «ج» يتضرع لزهور تمضى] وعند مطالعة شخوصه التى يرسمها فإنك تشعر بألفتها ، وقرابتها لرسوم المنمنمات العربية .

لهذا من العبث أن تحاول أن تطبق على لوحاته أسس التصميم الغربى ، فمعظم إنتاج الفنان يكشف عن نفور شديد مع تلك الأسس ، و«تنتمى» تصميماته- على حد تعبير الناقد «رضا حسحس (إلى فنانى «المنمنمات المسلمين الذين طرحوا فى أعمالهم قضية التزامن فى العمل الواحد ، أى رؤية أكثر من حدث فى زمن واحد وهو زمن اللوحة) ويقول «يوسف عبدلكى» (نقلا عن رضا حسحس) : [إذا أراد أن يرسم - رسام المنمنمات - شيئًا ما ، يراه من أكثر من وجه .

كان يركب فى آن معًا أكثر من زواية نظر للشىء الواحد .. من هذا المنطلق ؛ منطلق الرسوم الإسلامية أرانى فى الآونة الأخيرة معنيّ بالتقرب من طريق فنان بلادنا القديم فى فهم المنظور .

إن مسألة جمع المتناقضات فى العمل الواحد تثيرنى .. لذا أهتم بالمزاوجة ما بين الخطوط الهندسية الأنيقة وبين الخطوط الإنفعالية الحارة . إن ذلك يثرى سطح اللوحة على ما أظن] .

* * *

وإذا كان «الموروث» الفنى قد ظهر طاغيًا فى إنتاجه ، فإن البيئة الثقافية الجديدة التى يعيشها .. أى «باريس» قد أثرت عليه بدورها .. غير أننا لو تفحصنا لوحاته .. وافترضناها «وثائق نفسية» فسنجد أن «باريس» قد منحته قليلا من «الشكل» ، كثيراً من «الوحشة» ، وإن قاومت تلك الوحشة روح وثابة .. لاذعة ، وساخرة ، يتميز بها الفنان ..

ففى لوحة بعنوان : **«كل صباح»** يجمع فى وحدة واحدة ما لا يجتمع إلا فى وجدان معذب بواقع أبعد من حدود إطار اللوحة ، فمائدة الصباح تجمع بين رجل (يشبه وجهه وجه الفنان) ، وامرأة .. ذاهلين ، ويظهر الرجل مقيد اليدين ، أو بمعنى أدق «الأيادى» ! وإن انفلتت «يد» من بينها .. للإيحاء بالمقاومة .. بينما يظهر هو نفسه طائرًا كريشة .. بلا دهشة .. بلا خوف .. بلا غضب ، فى حين تظهر الصديقة مستقرة فى جلستها ، تكشف عن رشاقة ، وحيوية ، ورقة ، والتزام بالنسب الطبيعية ، وإن حرّف من شكل الأطراف ، وبالذات أصابع اليدين .. ليجرى بينهما حواراً راقصًا ، وتشترك الخطوط (البينية) أو الداخلية .. ليس فقط لرسم ، أو استكمال ملامح تشريحية ، ولكن لتأكيد عنصر الحركة .

(إن عنوان اللوحة يستدرجنا إلى تداعيات قصصية ، ولعل الفنان يريد هذا الاستدراج .. إذن لا بأس إن نتبعه قليلاً .) .

* * *

إن الناس تقول مع **قهوة الصباح** «يا فتاح يا كريم !» وإذا بفاتحة الصباح **حيوان خرافى** ، غريب الهيئة ، تحتل كل فتحات وجهه فوهات أشبه بفوهات المدافع ، يقتحم المائدة دون توقع .

ويصبح الوحيد بين كل عناصر اللوحة من إنسان إلى طير ، إلى شيء .. الذى يحتفل بما فى المأدبة من طعام ! .. ويتوج هذه البعثرة قبة تتحلى بشكل نصفى لثمانية إسلامية ، ويطل من علٍ طائر تبدو على وقفته الحكمة ! .. ويؤطر هذه «الفكاهة السوداء» مربع محكم الزوايا !

إن الطابع الزخرفى المسيطر يقلل من وقع الصدمة ، فالحيوان المشغول بالخطوط الرقيقة ، والإيقاعات الخطية المختلفة يجعلنا – عند المقارنة بينه وبين حيوانات «بيكاسو» على سبيل المثال – نتلقاه فى غير انزعاج ، كما يخفف الصدمة ، أيضًا ، استخدام المفارقات الباسمة فى اللوحة ، **وهنا يشترك «يوسف عبدلكى» مع معظم الفنانين العرب فى «تلطيف» و«تجميل» الشحنة العبيرية ، ومراوغة الأحزان المتوقعة ، والقائمة !**

* * *

وإذا كان هذا هو صباح الفنان فى مدينة النور ، فماذا عن مسائها ؟ ! يجيبنا على هذا السؤال ، بلوحة تحمل عنوان **«مكان المساء»** .. ويظهر الفنان ، هذه المرة ، مكبل الساقين ! .. ويصاحبه ، بدلاً من حيوان خرافى واحد ، خليط منها ، مرتبك الاندفاع . ويرسم الفنان رسومًا تندفع طائرة نحو ، وعبر ، نوافذ موصدة ، ويعود طائره بعد أن خلع قناع الملامح العربية ، وانتحل قناع طائر «براك» .. يندفع ، متوحداً بإغلال النافذة المغلقة ، صارخًا بلا صدى .

يميل الفنان فى هذه اللوحة إلى إثقالها بالرموز والمقابلات الصارخة ولا تقوم تلك المقابلات – فقط – بدور فى إحداث توازن بين مراكز القوى ، بل تقوم بدور تفسيرى

فالفنان . الحالم . الذى يرسم بأكثر من يد .. (أى يرسم بإلحاح نراه مغلول الساقين ، وإن بدا مقاوماً لقيده بما يشبه الجرى) يفسر هذا التركيب أو تلك الحالة من الزاوية المقابلة . الطائر . المندفع . المفخخ ، وإذا كانت «مائدة الصباح» تدعو الأصدقاء والأعداء ، **فمائدة المساء «قد تآمرت على الجميع ، فاحتلت بؤرة اللوحة ، وانقلبت بكاملها إلى فوهة مدفع !**

ظهرت كل عناصر هذه اللوحة فى حالة اعتراض متبادل ، فالمائدة (**أمنية المساء**) تعترض – من ناحية – جسد الفنان ، والنافذة – من ناحية أخرى – تحد من انتشار أحلامه ، وتحد من اندفاع الطائر ، بينما يندفع الخليط الخرافى من الحيوان اندفاعًا مربكاً ، ومرتبكًا .

إن المتلقى يرى فى هذه اللوحة – رغم المآخذ التى تؤخذ عليها – صورة من وجدان فنان معذب ، وصورة من عالمنا العربى الممزق ، الذى ما زال ينبض رغم الجراح بالمقاومة .

* * *

قدمت فيما سبق نموذجين من أعماله فى «باريس» وأقدم الآن عملاً سابقًا على مرحلة استقراره فى الغربة ، أو غربته فى المقر ، وكان هذا العمل هو أول تعرّف لى بأعماله ، وحدث هذا عند صديق مشترك فى «باريس» ، وكان العمل مستنسخًا للوحة بانورامية ، مرسومة بأقلام الرصاص على ورق ، ومكونة من ثلاثة لوحات ، مساحتها الكلية ٥٤٠ × ١٢٢ سم ، وقد أطلق عليها عنوان «**ثلاثية أيلول**» ، وأطلق على اللوحات أسماء : **البدء – التنفيذ – الأمل** . (وكانت اللوحة فيما أذكر مشروعًا لتخرجه فى فرع «الجرافيك») .

إن كل لوحة من الثلاثية يمكن عرضها مستقلة ، كما يمكن مشاهدتها ملتصقة ، وقد حشد الفنان فى ثلاثيته كل ما هو متوتر ، ومغلق ، وناسفًا المنظور التقليدى –

الثابت (وقد التزم بهذا الأساس فيما بعد) طمعًا فى حرية الحركة ، والإثارة البصرية ، ووضع المألوف فى أوضاع انقلابية صادمة ، فالخيول - أحد مفرداته الأساسية - تظهر أحيانًا مغتالة تحت أسنان شرسة لآلة قاتلة ، مندفعة فى ضراوة صوب جوف إنسان مصروع ، والإنسان يظهر فى تجليات متباينة ، فتارة مقاتلاً ، وتارة مقتولا ، أو خائنا .. يتلقى العطايا ، مرتديًا معطفًا عسكريا .. فى حين تظهر ساقاه ، وقدماه عاريات .

ولم يكتف بوضع المألوف فى أوضاع صادمة - كما أشرت - بل احتشدت لوحاته بالعناصر الشكلية المجردة ، والموحية باضطرابات العالم الذى يصوره ، وامتلأت بالتداخلات الخطية ، والعلاقات المباغتة بين النور والظل ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يستلهم «بعض» ملامح الأسلوب التكعيبى ، ، وتوظيفة فى «بعض» عناصر اللوحة ، مثل الآلات القاتلة والخيول ، فى الوقت الذى ظهر «الإنسان» محتفظًا بنسبة الواقعية إلى حد كبير وخاصة فى اللوحتين الأولى والثالثة ، أما اللوحة الوسطى فقد امتلأت بالتحريفات الحادة ، والبناء المتجاوز شرط الكتلة الواقعية ، وكأنه يضغط على كل جملة من جمله التشكيلية ليثير انتباهنا إلى كل ما هو فاضح فى حياتنا .

* * *

يلوذ الفنان «يوسف عبد لكى» من صخب المتصادمات - أحيانًا - إلى «مائدة الطعام» ! .. يبعدها عن شرور مجمل عناصره الأخرى ، فيمنحها البطولة المطلقة ، ولا يشاركها فى اللوحة أحد ! .

ويريحها من دورها - لفترة قصيرة - فى تجميع المفارقات اللاذعة ، لكن على الرغم من ذلك فإنه سرعان ما يتسلل القلق ، والنظرة الناقدة ، الساخرة ، لتصبغ من جديد ما ظننا للوهلة الأولى أنه تأمل جمالى خالص فى أشياء اعتيادية نلتقى بها فى «مائدة الصباح» و«المساء» .

يوسف عبدلكى فى سطور

* وُلد الفنان «يوسف عبدلكى » فى القامشلى بسوريا عام ١٩٥١ .

* تخرج فى كلية الفنون الجميلة بدمشق (قسم الجرافيك عام ١٩٧٦) .

* حصل على دبلوم من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس عام ١٩٨٦ .

* أقام بدمشق ثلاثة معارض فى الأعوام ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، كما أقام معرضًا متجولاً بين عدد من البلدان السورية .

* اشترك فى كثير من المعارض السنوية العامة التى تقيمها وزارة الثقافة ونقابة الفنون الجميلة السورية .

* من المهرجانات الدولية التى اشترك فيها : مهرجان برلين عام ١٩٧٣ . معرض السنتين العربى الأول ببغداد عام ١٩٧٤ . معرض الشرق الأوسط بباريس .

* صمم عشرات الملصقات وأغلفة الكتب منذ عام ١٩٧٠ .

* رسم أكثر من ثلاثين كتابًا للأطفال منذ عام ١٩٧٢ .

* عمل رسامًا للكاريكاتير فى مجلة الموقف العربى بين ١٩٨٢ - ١٩٨٦ .

* فاز إعلانه عن معرض الزهور الدولى بدمشق بالجائزة الأولى عام ١٩٧٤ .

* نشر عديدًا من المقالات فى مجال النقد الفنى منذ عام ١٩٧٣ .

* كتب دراسة عن تاريخ الكاريكاتير فى سورية عام ١٩٧٥ .

* كتب دراسة عن رسامى الكاريكاتير العرب وتقنياتهم عام ١٩٨٦ .

---

* مجلة القاهرة ١٥/١٠/١٩٨٧

فازاريللى(*)
فى الأوبرا المصرية

نظم «المركز الثقافى القومى» – الشهير بدار الأوبرا – معرضًا لأحد رموز الإبداع المرئى الكبار فى قرننا الحالى وهو المجرى الأصل ڤيكتور ڤازاريللى . ومن «باريس» التى استقر فيها منذ عام ١٩٣٠ وحتى رحيله هذا العام ١٩٩٧ استطاع أن يحقق شهرة عالمية ، جعلته صاحب أسلوب فنى يدل عليه بقدر ما يدل على القرن العشرين بجمالياته المغايرة والمميزة له عن جماليات القرون الماضية وبالذات جماليات لوحة عصر النهضة الأوربية .

وقد أتيح لإبداعات **ڤازاريللى** الذيوع فى كل أرجاء العالم ، فى الأماكن الحيوية مثل : المطارات وبيوت الثقافة العالمية ومترو الأنفاق والجامعات ، وخاصة جامعة مدينة «كاراكاز» التى أنجز فيها ثلاثة من أعماله الكبرى فى أواسط الخمسينات .

إن فن «**ڤازاريللى**» فن مقتحم ، لا يميز بين طبقات مشاهديه على الرغم من اعتماده على ذهنية رياضية منضبطة انضباطا عسكريا ، وهو يقتحم العيون بسحر الألوان البراقة الصافية ، وهندسية الأشكال وتكاثرها المنتظم والمتنوع التى تشكل فى مجموعها نسقا مرئيًا وموسيقيًا فى آن واحد ، لهذا تشد عيون المشاهدين شدا بديناميتها ، ولا تكلفهم بحثا فى الدلالات والإشارات الكامنة .

ولوحات **ڤازاريللى** تنصرف انصرافًا صريحًا عن جمالية لوحة عصر النهضة ذات الفضاء المسرحى والموضوع الحكائى الأخلاقى ، بينما تسود «الدينامية» كل أنساق لوحاته ، ويستبدل الدائرة والمربع وتنويعاتهما بعناصر الطبيعة المرئية ، ورغم ذلك لا ينفى العمق أو البعد الثالث الذى يشكل الفضاء المسرحى للوحة عصر النهضة غير أنه يخلق فضاء كاملاً بالدرجات الضوئية التى تتشعع من طبيعة كل لون وآثاره فى العيون وهو ما لم يفعله فنانو عصر النهضة وحتى أواسط القرن التاسع عشر عندما ظهرت

بدايات طريق آخر لجمالية اللوحة الحديثة ، وتبعتها خطوات أخرى فى الخروج من جمالية الشكل المسرحى والموضوع الحكائى لتتحدث اللوحة بلغة جديدة هى لغة العين .

وتعبر عن عصر مشحون بالحركة والقلق والفكر ؛ عصر مغاير لما سبقه من عصور دون قطع لأسباب الاتصال فى آن واحد .

ورغم الانقطاع الذى يتبدى بين لوحة «ڤازاريللى» ولوحة عصر النهضة فإن نبعًا ثقافيًا آخر يكشف عن آثاره فى أعماله ، ذلك النبع هو **جمالية النظام الهندسى** فى العمارة الإسلامية : فى نوافذها الملونة ، المشرقة ومشربياتها الساحرة التى تنفذ إلى القلوب قبل أن يفكر أحد فى دلالة ما يراه .

***

قدمت قاعة الأوبرا ١٩٩٧ ، فى تنسيق بديع ، أشرفت عليه الفنانة «فايزة عبد المنعم » **نوعين** من إبداعه :

أولهما جدرانيات نسجية ، احتلت الدور الأرضى ، **وثانيهما** لوحات تدور فى إطار اللوحة المسندية وهى لوحات ، «كولاچية» صغيرة الحجم نسبيًا ، نفذها غالبًا بنفسه ، وسواء تلك الجدرانيات التى نفذها آخرون أو تلك اللوحات الصغيرة التى نفذها بنفسه ، فإنها جميعًا تكشف عن دقة الملاحظة فى تحريف العنصر الهندسى للإيحاء بالحركة والديمومة ، والدقة المتناهية فى متابعة الدرجات الضوئية والظلية الملونة بألوان نقية للإيحاء بالعمق ، وهو عمق فضائى يفتح الطريق إلى الحلم ، ويسحب مشاهديه من جاذبية الأرض .. ولو للحظات !

إن فن ڤازاريللى ما كان من الممكن أن يوجد لو لم تجتمع ثقافات عدة فى فكره ، وهى كما أشرت : **الموروث الجمالى للنموذج الأوروبى والموروث الجمالى الإسلامى** ، ويثبت هذا الفن لشباب اليوم أن جدية البحث هى الطريق الوحيد للإضافة الحقيقية .

* * *

ومن حسن الطالع أن هذا المعرض المتميز جاء فى فترة المهرجان السنوى لما يسمى بصالون الشباب والذى يتراجع عاما بعد عام بسبب جنون الجوائز الذى صنعته وزارة الثقافة ، ودفعت به شابا إلى ارتكاب أغرب حادث فى تاريخ حركة الفنون التشكيلية ، فقدم لصالون هذا العام بقايا جثة بشرية .. وكان فى نيته طبعًا أن يقدم لهم ما يلحون عليه وهو تقديم الجديد والغريب والمجنون ، فقدم لهم ما ظن أنه يستطيع به أن يفوز بالجائزة الكبرى . ودفع هذا الإغراء بالجوائز المبالغ فيها الشباب إلى النهب من آخر البدع الأوربية المتاحة فى الدوريات الفنية المختلفة ، وإذا استمرت الوزارة على هذا النحو فلن تحصد فى النهاية لحركة الفنون المرئية غير الهباء .

* مجلة الهلال ديسمبر ١٩٩٧

كـانـدنـسـكـى(*)
مبدع وهب نفسه للفن

كاندنسكى واحد من أكبر المبدعين فى مجال الفنون التشكيلية فى هذا القرن . ومن أكبر المساهمين فى الانقلابات التى حدثت فى هذا الفن وأبرزها - فى تقديرى - الانقلاب ضد اللوحة المسرحية . أو اللوحة ذات الطابع التمثيلى الوصفى الرمزى الموصولة بدرجات متفاوتة مع الواقع المرئى . ونبه إلى أن الريشة الماهرة التى تستطيع تصوير المرئى والمحسوس . تستطيع أيضًا أن تكون أداة مرهفة للتعبير عما هو روحى وداخلى ومجرد وأن تجسد ما أميل إلى تسميته - "اللوحة الحالة" .

شاهدت لهذا الرائد معرضًا شاملا له بمركز «بومبيدو» فى باريس فى يناير ١٩٨٥ ، وأدهشنى ما هو طبيعى ومنطقى فى الاحتفاء بهذا الفنان - ربما بسبب الحرمان - فقد طبعت من أجله الكتب الفاخرة ، والتى كان بعضها فى متناول أيدى الفقراء ، وكانت من حيث المستوى تتسع للمتخصص وغير المتخصص . وضمت المظاهرة الداخلية - أعنى داخل المركز الثقافى - بالإضافة إلى ما سبق : نشرات ، وشرائح ملونة ، ومستنسخات . وأحب أن أشرك القارئ الكريم فى قراءة إحدى المقالات التى اخترتها للناقد "جيلبير لاسكو" والتى شارك بها فى تلك المظاهرة الفنية ، دارت حول عمل فنى واحد ، من مرحلة "اللوحة / المسرح" وعنوانها : "بقرة" ومقاسها : ٩٥,٥ × ١٠٥ سم ، وهى لوحة زيتية أنجزها عام ١٩١٠ ، وعنوان المقالة : "حول بقرة كاندنسكى" .

قبل أن أقدم المقالة أحب أن أقدم :

بطاقة تعريف بكاندنسكى :

* ولد فى "موسكو" فى ديسمبر عام ١٨٦٦ ، وتوفى فى نفس الشهر عام ١٩٤٤ فى "نيللى" . عاشت الأسرة فى الأوديسا قبل أن تتفكك بانفصال الأبوين عام ١٨٧١ .

* ومثل كثير من نجوم هذا الفن درس الحقوق كما درس الاقتصاد ، وانشغل بمجالات تبدو للوهلة الأولى بعيدة الصلة عن الفن . مثل : علم الإنسان (الانثربولوچيا) .

* وكتب مقالتين عام ١٨٨٩ تدوران حول شكل الطقوس الدينية فى البيئات الفطرية ،

* تزوج ابنة عمه عام ١٨٩٢ وانفصل عنها بعد ذلك ، وتزوج عام ١٩١١ مرة أخرى ، زواجًا أثمر طفلا أسماه "فولوديا" لم يعش أكثر من عامين .

* كان "كاندنسكى" شاعرًا أيضًا له ديوان بعنوان **"أشعار بلا كلمات"** "وكان مفكرًا" له كتاب هام بعنوان : **"روحانية الفن"** ..كما نشر كتابا ضم منتخبات من رسومه أسماه : **"العوالم الصغيرة"** ونشر كتابا باللغة الروسية بعنوان **"نظرة إلى الماضى"** وترجمه بنفسه إلى الألمانية . وشارك فى مجلة "كراسات فنية" .

* * *

إن تأمل سيرته الذاتية يجعلك ، توقن بأنه منح نفسه كاملة للفن ، ولم يسمح لشىء آخر مهما بلغت درجة أهميته ، أن يؤثر فى هذه الصلة . ولفت نظرى – كفنان مصرى سجين المكان الواحد – قدرته الهائلة على الحركة والاتصال وتجاوز العوائق الشخصية والعامة ، **فلم توقفه** حربه الشخصية مع زوجته الأولى ، أو الحرب العالمية الأولى عن إقامة المعارض والإسهام فى تكوين الجماعات الفنية ، والمؤسسات الأكاديمية والثقافية .

على الرغم من أنه قد أتيح له منصب بجامعة **«دوربا»** فقد قرر التخلى عنه والاستقرار فى **"ميونخ"** لدراسة الفن ، والتحق بمدرسة "أنطون آزب» للفن ، ومن الطريف أنه رسب عند التحاقه بأكاديمية "ميونخ" ، وقرر أن يمارس الفن بمفرده ، غير أنه أدرك حاجته إلى دراسة منهجية ، فتتلمذ على أحد أساتذة أكاديمية "ميونخ" هو الأستاذ **"ستيك"** لمدة عام تقريبًا . أدرك أثناءها أو فى نهايتها أنه قادر على تكوين جماعة فنية ، **والمدهش** أنه تمكن من تكوين مدرسة لتعليم الرسم والتصوير !

كان عام ١٩٠٣ هو البداية الحقيقية لعروضه الفنية ، فأقام معرضاً فى برلين كما قام بعدد من الرحلات إلى فينسيا وأوديسا وموسكو .. ثم توسع فى نشاطه الفنى عام ١٩٠٤ ، حيث اشترك فى المعرض الأول الذى نظمه "تجمع" "الاتجاهات الحديثة" فى باريس . وفى نفس العام طبع ديوانه سابق الذكر ، واشترك فى صالون الخريف فى باريس .

كان دائم التجوال ، ولم يكتف بأوروبا وأمريكا بل كان يحلم بالعالم ، وبالمناسبة فقد زار مصر وسوريا وتونس . العجيب أنه لم يرسم فى وطنه شيئًا يذكر فلم يرسم عام ١٩١٥ - وكان وقتها فى موسكو - لوحة واحدة ، وفى العام التالى لم يرسم غير ثمانِ لوحات فقط ، ورغم ذلك **الصمت الإبداعي** فقد كان حريصاً على إقامة المعارض بها ، وشارك فى تأسيس أكاديمية الدراسات الفنية ، وتولى بنفسه إدارة معهد الثقافة الفنية بموسكو . من الجماعات التى شارك فى تكوينها : **جماعة "الفارس الأزرق"** وجماعة **"الباوهاوس"** وكان تأثير الجماعة الثانية أوسع ، فلم تكن مجرد جماعة بل مؤسسة فنية ، تقوم بالتعليم والكشف عن المواهب .. غير أن غيوم مقدمات الحرب العالمية الثانية أجهزت عليها ، ورسم "كاندنسكى" آخر لوحة له فى ألمانيا عام ١٩٣٣ .. ليبدأ من جديد رحلة تألق فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفتحت أبواب "الباوهاوس" من جديد عام ١٩٣٧ ،

ولم تختتم تلك الحياة الحافلة إلا الختام الذى يليق بها ، فقد مات عام ١٩٤٤ أثناء آخر معرض له بقاعة عرض "أسكيس" بباريس .. فى ١٣ ديسمبر .

* * *

حول بقرة كاندنسكى :

نشاهد فى مقدمة اللوحة فلاحة أشبه بالجالسة . تبدو كما لو أنها مشغولة بحلب بقرة . هذه هى المعلومة البسيطة .. لكن .. لو أنك سألت نفسك : أين موقع الفلاحة وموقع البقرة .. فلن تجد إجابة لذلك ! .. كلاهما ذائب فى الآخر للدرجة التى لا تعرف معها من أمام أو خلف من ؟!

.. لسنا بالطبع أمام لوحة "كلاسيكية" ذات أبعاد ثلاثة منفصلة ، بل أمام لوحة عصرية ذات ثلاثة أبعاد متداخلة ! .. ورغم ذلك فإن بقرة "كاندنسكى" تشبه اللوحة "الكلاسيكية" من حيث هى مشهد مسرحى . رمزى . كل عنصر له دوره المرسوم ، وتشترك تلك الأدوار فى إيقاظ ذكريات عن الوطن ، وإثارة تداعيات روائية . أو حكايات من القصص الشعبى .

إن العنصر الواحد قد تتعدد ظلاله ، كما تتباين مستوياته الدرامية ، بتباين موقعه من بطولة المشهد المسرحى . فإذا كان مبنى "**الكرملين**" الذى يظهر فى أعلى اللوحة صغيراً ، يستدعى إلى الذاكرة ما يوحى بالحنين إلى الوطن – فإن البقرة – المحور الرئيسى فى العمل – ترحل بالذاكرة إلى ما هو أكثر من حدودها الوصفية المألوفة ، إلى رموزها فى المعتقد الشعبى ، وفى الإبداع الشعرى والتصويرى .

تتحدث عنها الأساطير الهندية باعتبارها رمزًا للسماء والأرض ، تكمن فيها إرادة الله وقداسته . وهى عند السومريين "القمر الممتلئ" تحدث عنها "هيجو" فى ديوانه "الصوت الداخلى" باعتبارها الأم الكونية فهى : "خلابة ، مديدة ، حمراء اللون ، مزخرفة باللمسات البيضاء ، والناس يستظلون بها ، وهم يتناولون لبن الحياة من ضرعها المقدس" .

كتب عنها الفنان "**دى بوفيه**" : "بفضل ذلك الإشعاع المنبعث من سكونها وصفائها منحت قوة لا تتبدد" . وظهرت البقرة فى مواضع مرموقة من الرسوم الشعبية الروسية .. كما يجدر الإشارة إلى تلك الحيوانات الوديعة فى التصوير الهولندى . والموجود بعضها فى متحف "القصر الصغير" بباريس . لست أنوى بالطبع ، أن أسرد تاريخ رسم الحيوانات ذات القرون ، **بل أهدف إلى ذكر حقيقة بدهية هى : أن مهما كانت دوافع الفنان إلى رسم ذلك الحيوان فلا شك أنه يعرف – بدرجة من الدرجات – بأن ذاك الحيوان مرتبط برموز خاصة .**

وإذا كان قد أتيح للبقرة فى الماضى أن تحتل موقعًا مرموقًا فى المعتقد الشعبى ، فربما تحتل موقعًا لا يقل أهمية فى أساطير المستقبل ! .. رسم "كاندنسكى" عددًا من لوحات الأبقار ، منها اللوحة التى نحن بصددها والتى أنجزها عام ١٩١٠ ، وقد تحدث عن إحدى بقرات (لوحاته) فى كتابه "روحانية الفن" بقوله : "أنها تشدد خوارها تشديدًا تعيسًا ، وقاطعًا ، كما لو كانت قد فقدت وليدها" ومن لوحاته الشهيرة لوحة بعنوان "بقرة فى موسكو" أنجزها عام ١٩١٢ ، تظهر البقرة وهى فى طريقها إلى دخول المدينة وتخور أمام معبد الأعمدة .

* * *

إن بقرة "كاندنسكى" ذات عينين ناعسين وقرن هلالى أزرق . تقف فى سلام . تحتفى بها الهضاب ، ومبنى الكرملين ، فى أصداء قوسية ، تحاكى شكل ظهرها ، وتبدو على البعد أبقار صغيرة ، **كما لو كانت تتناسل من رأسها !**

.. نبذ "كاندنسكى" – فى هذه اللوحة – الخطوط الرأسية والأفقية ذات الطابع الهندسى ، وانحاز للأقواس الرقيقة ، والحدود الناعمة ، الغائمة .. التى ترسم حدود البقرة والسيدة والهضبة الأولى .

على الرغم من أن "كاندنسكى" قد انقلب على نفسه بعد ذلك ، وصولا إلى التجريد المطلق ، فإنه لم يعادِ – بصورة قطعية – اللوحة ذات الطابع الوصفى . ولم يخف إعجابه بالفنان **"جيوفانى سيجانتينى** (١٨٥٨ – ١٨٩٩) وكتب عنه ذات مرة ، مقارنا بينه وبين فنانين آخرين :

"إن **"سيجانتينى"** يبدو للوهلة الأولى أكثر مادية من هذين الفنانين ، فهو يلتقط من الطبيعة أشياء تبدو جاهزة ، وينقلها بتفاصيلها الدقيقة ، وعلى الرغم من دقتها الواقعية تلك ، فإن روحا شفافة تسرى فى جنبات لوحاته . وقد رد على **كريستيان زيرفو:** فى مجلة "كراسات الفن" عام ١٩٣٥ قائلاً : **"إنى مصور تجريدى . أصرخ : يحيا الديك ! .. أما الخصوم فإنهم يصرخون : ليمت المثلث !**

وبهذا التعبير الطريف يثبت لخصومه أنه أكثر رحابة منهم ، ففي الوقت الذى أراد للشكل الهندسى - المثلث - الحياة ، أدرك أيضًا للشكل العضوى - الديك - الحياة ، فتلك ثنائية أزلية ، وحقيقة بدهية لا يتنصل منها غير الذين يطمسون عقولهم !

إن "لمسة" الفرشاة الحية . المحملة بالألوان الجهيرة ليست سمة هذه اللوحة ، بل تلك المرحلة من فنه .. لكن .. قبل أن نستطرد يحسن أن نتوقف قليلا عند تعريف معنى كلمة **"لمسة" في قاموس "دى ليتريه"** .

المثير للانتباه أن القاموس لم ير فيها غير الجانب السلبى ، فاللمسة عبارة عن : "كتلة من الألوان لا روابط بينها ولا تناغم ، بينما جاء قاموس **"روبير"** أكثر حيادا ، فقد حدد اللمسة باعتبارها مساحة صغيرة من شكل ما أو لا شكل ، والمدهش أن "كاندنسكى" في كل ما كتب لم يذكر شيئًا بالاتفاق أو الاختلاف أو حتى ذكر للفظة "لمسة" على النقيض من عناوين كثيرة من لوحاته . منها على سبيل المثال : **اللمسة السوداء** ١٩١٢ . منظر **ريفى باللمسات الحمراء ، واللمسة الحمراء** ١٩١٣ . **اللوحة ذات اللمسة الحمراء** تصوير بثلاث لمسات ١٩١٤ ، اللمسة ١٩٢٥ . الدائرة واللمسة ١٩٢٩ .. إلخ .

عند هذه النقطة نستطيع أن نقول إننا بدأنا الآن رحلتنا **في لوحة "بقرة"** .. فلنتقدم ، فما نزال بعيدين عن اكتشاف كل أسرارها !!

تعليق

ذكرتنى مقالة "جيلبير لاسكو" الأصلية بلوحات "كاندنسكى" المرتجلة التى أنجزها بين الأعوام ١٩١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، من حيث عفوية البناء، والانتقال الخاطف ، غير المتوقع ، من فكرة إلى أخرى . وتعد في نهاية الأمر تخطيطًا لمقال عن عمل فنى ، لواحد من أكبر مفكرى الفن فى هذا القرن .

إذن ما الذى دعانى إلى تقديمها للقارئ ؟

- الذى دعانى إلى ذلك ، ببساطة ، هو الاعتراف بالخطأ !

عندما التقيت باللوحة أخطأت الطريق الصحيح إلى التوغل فى عالمها ، ونبهتنى المقالة إلى ذلك . كنت قد توقفت عند موسيقى الشكل فنسيت فض أسرار الرموز !

* مجلة الهلال سبتمبر ١٩٩٥

جولا بالينت(*)
إعادة اكتشاف فنان كبير

أقيم للفنان المجرى «جولا بالينت» معرضان أولهما ، العام الماضى ١٩٩٤ ، بقاعة أتيليه الإسكندرية ، وثانيهما ، الشهر الماضى يناير ١٩٩٥ ، بقاعة «الهناجر» بالقاهرة . وبهذين المعرضيين يعاد اكتشاف فنان كبير ، لم نسمع به من قبل ! .. كاد يندثر لولا سفير المجر فى مصر المستشرق «أرنو يوهاس» الذى اكتشفه بالمصادفة البحتة ، والمدهش .. أن الفنان ، على رفعة مستواه الفنى ، كان مجهولا فى وطنه ، مشهوراً فى مصر ، وبدقة ، فى «الإسكندرية» التى هاجر إليها سنة (١٩٢٦) ، واختلط بفنانيها من مصريين وأجانب حتى صار واحداً منهم . واضطر إلى الرحيل عنها سنة (١٩٤٨) . بسبب ملابسات حرب فلسطين .

ضم المعرض كل لوحاته التى رسمها بالإسكندرية بخامة واحدة هى الطباشير الملون (الباستيل) ويقال أنه أثر فى فن «محمد حسن» و«أحمد صبرى» ، كما أثر فى الجيل اللاحق . ووصل سعر لوحاته إلى ثلاثمائة جنيه . وهذا المبلغ يعد ثروة فى الثلاثينيات ولحسن حظنا نحن المشاهدين ، والدراسين . أن احتفظ مقتنو لوحاته بها حتى اليوم . ولا تزال لوحاته بصورة جيدة ، رغم هشاشة الخامة التى تعلق بها .

إن لوحاته تتغنى بالجمال ، وبالحياة ، وبوجه «المرأة» وعطاياها الأنثوية ، دون أن يجنح برومانسيته إلى ما يتجاوز الوقار ، والرقة . كما يتغنى بالطبيعة الحالمة ، يجعل منها مسرحاً للهو البرىء ، أو لجلسة ناعمة بين أم وطفلها . ويعلى «بالينت» الأمومة إلى أعلى درجات التقديس ، يستعير لها صورة العذراء ويسوع الطفل . وتكشف رسومه عن مهارة لا نظير لها ، بين الرسامين المصريين . يتحدى الصعب ، وينتصر عليه .

والصعب الذى أعنيه .. هو مساحة كثير من لوحاته التى لا تزيد على مساحة كف اليد . ورغم ذلك يسيطر عليها سيطرة تدعو إلى الدهشة . وتحرك داخل المشاهد العادل . الامتنان لمن نظموا المعرض فى هذه الفترة من حياتنا الفنية التى اتسمت بالعبث و«الفهلوة» والنفور من الدقة والاتقان .

التكوين :

ولد «بالينت» فى ١٠ سبتمبر سنة ١٨٨٧ فى مدينة «أراد» وتقع فى مقاطعة «ترانسلفانيا» . عمل لفترة مدرسا . واكتشف أن الفن طريقه ، فالتحق بالأكاديمية المجرية للفنون الجميلة ، وظل طالبًا بها حتى جاءت الحرب ، وحولت الأكاديمية إلى مستشفى للجرحى . وذهب إلى الحرب ، ويبدو أنه كان كارها لها ، فلم تظهر آثار الحرب إلا فى لوحتين فقط ، **الأولي تمثل انسحاب جنود ، والثانية تمثل العودة إلى الوطن** . وتذكر اللوحتان بخيبة أمل «بالينت» نفسه فى العودة إلى مسقط رأسه بسبب نتائج الحرب وفقدان المجر لاستقلالها مما اضطره إلى نفى نفسه فى قرية صغيرة مات فيها سنة (١٩٥٦) .

وتعد سنة (١٩٢١) سنة محورية فى تكوينه الفنى ، فقد سافر خلالها إلى «باريس» للتعرف على الحياة الفنية والثقافية ، وفى تلك الفترة وبالذات سنة (١٩٢٠) شهدت العاصمة الفرنسية بداية ظهور أسلوب فنى ، انتقل إلى عواصم أوربية . وأمريكية وأثر تأثيراً فادحًا فى مجالى الفنون الجميلة والفنون التطبيقية واستمر هذا الأسلوب عقدين كاملين .. وعرف باسم الـ "ART DECO" وهو أسلوب يتغنى بالجمال ، ويحتفل بمباهج الحياة ، ويميل إلى الزينة ، ومن بين نجومه فى مجالى الرسم والنحت : **«لويس ايكار» و«تمارا دى لومبيكا» و«أندريه إدوار» و«الدو – سيفيرى» وشيباروس» و«فرديناند برليس»** وغيرهم .. وفى ظنى .. **أن «بالينت» كان قريبًا من «لويس ايكار»** فى بعض ملامحه ، وأثر هذا الأسلوب – عن طريق «بالينت» – على عديد من الرسامين المصريين ، وربما كانت رسوم الفنان **«بيكار»** هى النموذج المصرى لهذا الأسلوب الفنى . ويميل «بالينت» إلى تذويب الألوان الطباشيرية ، وتنعيم السطح مثلما يفعل معظم فنانى الـ "ARTDECO" .

المعرض

إن زائر المعرض يستطيع أن يتعرف على رسالة الفنان الجمالية والأخلاقية عبر لوحاته . **فمعرضه يحفل بوجوه لا تمت بصلة إلى المدينة التى عاش فيها اثنين وعشرين عامًا ، بل هى وجوه إيطالية ويونانية وأرمينية ، وحتى أشجاره لا وطن لها ، وكأنه بلوحاته يعلن غربته ، ولولا ما يتجلى فى لوحاته عن «الأمومة» من إيحاء بثقافة مسيحية لقلنا أنه فنان لا منتمٍ !**

ثلاثة تجليات للمرأة

تطالعنا «المرأة» فى لوحاته فى **ثلاثة أوجه :**

أولها الوجه الشهوى . منها على سبيل المثال لوحات بالعناوين الآتية :

«امرأة» . «امرأة وسماء زرقاء » . «عارية» – وهى عناوين وصفية لا أظن أن الفنان هو الذى اختارها – ففى «المرأة والسماء» يتجاوز المشهد الروائى العنوان ؛ فالمرأة هنا ، تقف فى شموخ حالم ، وبثقة من عرف أنها فاتنة ، ويذوب شعرها النبيل ، فى جانب بأوراق الشجر ، كما يذوب فى جانب آخر ، فى سحابة مضيئة ومشبعة باللون الأزرق السماوى .

وجهها السامق ، النبيل . يفتح الذاكرة على حكايات من الآلهات الإغريقية . لكن .. لا تكاد تنزلق عيناك إلى صدرها حتى تكتشف إنك وقعت فى شراك صدر متسع ، مضىء مشتهٍ ، تتلصص من حافة قميصه بدايات حلمتين ورديتين . هذا الصدر المغنط ، والوجه الأسطورى ، يحركان الرغبة فى الحب أكثر من النموذج العارى عريا كاملا حيث جاءت اللوحة أقرب إلى الدراسة المدرسية التى لاتخلو من رقة . ويشتعل التعبير من جديد ، عندما يقتصر على الوجه فقط ، وتتألق براعته ، خاصة فى لوحة «فتاة صغيرة» – وهى فى الحقيقة فتاة ناضجة – تخترق بعينيها اللامعتين أعماق المشاهد .

* * *

إن عين «بالينت» لا تخطىء فى اختيار مميزات الجمال ، مهما بدت ضئيلة . مثل نقاط الضوء الدقيقة التى يضعها بعصاه السحرية فى العيون والشفاه . والأنوف . فتبعث الألق فى الوجوه .

ورغم براعته الفائقة فى التجسيم بالنور والظل ، فإنه ينفر من تصادمها . لهذا يضىء الظلال كى تقترب من درجات الضوء ، دون أن يفقدها طبيعتها أو دورها فى البناء ، . لهذا تبدو أشكاله بالغة الرقة ، وهى تظهر لنا عبر غلالات غير مرئية .

التجلى الثانى : هو المسحة الرومانسية الحيية ، التى تشيع فى الوجوه ، وكأنه بهذا الحياء يصرفنا عن إساءة الظن بجميلاته اللاتى يتزين بملابس أقرب إلى طراز عصر النهضة .

أما التجلى الثالث ، فهو الذى يكشف صراحة ، عن انحيازه إلى المسيحية ، كما سبقت الإشارة - فى لوحات «الأمومة» .

ويبدو أنه أدرك بنفسه ، أو بغيره أنه فنان الأثرياء ، فأراد أن يرد على ذلك ، فرسم لوحة تمثل أسرة يونانية - على الأرجح - فقيرة ، تجمع بين الأب والأم وابنتهما الشابة ، وتكشف العلاقة عن حكاية أو مشكلة لا نعرفها . واللوحة أقرب إلى المشهد السينمائى أو الرسم التوضيحى الذى لا يقوى على الحياة بعيداً عن النص المكتوب أو الحوار المسموع !

---

* مجلة الهلال فبراير ١٩٩٥

رسالة براتسلافا(*)

تريناليي براتسلافا للفن الفطرى

حصول المصرى الأمى لويس توفيق على الجائزة

افتتحت الدورة الرابعة لـ«ترينالى» الفن الفطرى ، بمدينة براتسلافا عاصمة «سلوفاكيا» ، فى ١٨ أغسطس ١٩٩٤ . يضم المعرض إبداعات فنانى عشرين دولة ، فى مجال الرسم والنحت . شاركت «مصر» بأربعة فنانين ، فاز أحدهم بجائزة شرفية ، وهو «لويس توفيق» ، ولم تتح للفنان الرابع فرصة العرض ، لأن الصناديق التى حملت أعماله النحتية لم تصل فى الوقت المناسب (!)

وينظم هذا المعرض الدولى ، الذى يقام كل ثلاث سنوات مسئولو قاعة «سلوفاكيا الوطنية» بمشاركة هيئة «اليوينسكو» ووزارة الثقافة «السلوفاكية» . أقيمت الدورة الأولى سنة ١٩٦٦ ، وتوقفت دوراته سنة ١٩٧٢ ، وبقى الانغلاق مستمراً اثنين وعشرين عاماً ، حتى افتتحت دورته الحالية فى أغسطس الماضى ١٩٩٤ .

ومثل معظم «البينالات» كان ينظم المسئولون ملتقيات فكرية ، يدور كل منها حول قضية من قضايا الفكر الفنى ، وكان عنوان الملتقى الأخير : «ظاهرة الفن الفطرى ومشكلاته» وشاركت «مصر» ببحث تقدم به «قوميسير» الجناح المصرى د . «حمدى عبد الله) أستاذ مادة الرسم بكلية التربية الفنية .

جاء «الترينالى» الأول سنة ١٩٦٦ اعترافاً متأخراً – نوعاً ما – بذلك الفن الآخر : فن الفطرة ، وبراءة القلب ، المتحرر من قيود الأطر المرجعية ، وتكريماً لأشهر رسامى هذا الفن : الجمركى **«هنرى روسو»** سميّت الجائزة الكبرى باسمه ، **ونالها لأول مرة** ، الفنان الكرواتى الشهير **«إيفان رابوزين»** .

وفى ظنى إن الميل الأوربى إلى ممارسة الفطرة ، فن وحياة ، ليس مجرد ميل شكلى ، بل يمثل احتياجاً حضارياً ، جسده مفكروه وفلاسفته وفنانوه .

وعلى مستوى الفن – وهو ما يعيننا الآن– لم تكد لوحة **«فتيات أفينيون»** تكشف الغطاء عن أصولها فى الفن الفطرى ، والشعبى ، والأفريقى ، حتى تحرك الاهتمام العام بذلك الفن الخاص الذى أبدعه فنانون لم يتلقوا أصول الفن فى «الأكاديميات» الأوربية ، بل تعلموه **فى «أكاديمية» الحياة والمجتمعات الفقيرة ، المعزولة** . واكتشف بعض مبدعى أساليب فنية ، مثل **التعبيرية والوحشية** ، أن ثمة وشائج – شكلية على الأقل – تربطها بهذا الفن ، فظهر **القناع الأفريقى** فى لوحات **«نولد» و«كرشنر» و«بارلاخ»** ، ورأى بعض الفنانين ، والمنظِّرين ، الأوروبيين والأمريكيين ، فى علاقة هذا الفنان الوهلة ، التلقائية ، بلوحته وتمثاله الصدق الخالص . فقلده البعض ، واستلهمه البعض الآخر .

وكان المنتج أساليب جديدة ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، أسلوب الفنان الأمريكى **«جاكسون بولوك»** المسمى بأسلوب **«الاسقاط الفورى»** . ولم يكتف الفنان «الغربى» – إن صح هذا التعبير الآن – بالنهب الفنى ، أو الاستلهام من هؤلاء المغمورين ، بل قرر أن يعيش حياة الفطرة ، مثلما حدث مع **«جوجان»** الذى هاجر إلى "تاهيتى» تاركًا ، أو متنصلاً ، من أصله الثقافى الأوروبى ، بل من أسرته ووظيفته .

لهذا كانت الاستجابة إلى إنشاء هذا المعرض الدولى ، واقتصاره على الفن الفطرى ، أشبه برد الاعتبار لهؤلاء الملهمين (بكسر الهاء) البسطاء ولأن أكثر هؤلاء الفنانين الفقراء ، كانوا أثرياء بالروح ، يبذرون فى كل ريح ، دون انتظار لكسب ، فقد تنهبت حواس رجال المال إليهم وعمدوا إلى جذبهم إلى «سوق الفن» ، ونجحوا فى إغراء بعضهم ، وصنعوا منهم نجومًا تجاوزت شهرتها حدود أوطانها ، مثلما حدث مع الفنانين الكرواتيين : **«إيفان جنرالك» و«إيفان رابوزين»** ، فقد وصل سعر لوحة الأول إلى ٣٠٠,٠٠٠ دولار ، والثانى إلى ٢٥٠,٠٠٠ دولار ! .. **ومع تصاعد نشاط رجال المال يفقد الفنان الفطرى فطرته وحريته** .. ولعلنا نذكر ذوبان مواهب المطربين الشعبيين فى متاهة الملاهى الليلية فى القاهرة .

لهذا أجد من واجبى الإشادة **بلجنة تحكيم هذه الدورة** التى لم تحفل بشهرة المشاركين فيها ، أو بالبراعة المصنوعة ، ولجأت فى اختيارها إلى البسطاء فعلاً ، وكان هذا الموقف من حسن حظ فناننا المصرى **«لويس توفيق»** .

***

وقفة مع المصطلح

لم يحدث فى تاريخ الفن أن عانى مصطلح من المصطلحات ، من الالتباسات مثلما حدث مع مصطلح **«الفن الفطرى»** ؛ فقد صاحبه ، وزاحمه ، عشرات من الألفاظ والمفاهيم المختلفة ، والمختلطة . ولقد مال كثير من نقاد العالم إلى اعتبار مصطلح «الفطرية» هو الأساس ، أما ما اشتق منه ، أو أضيف إليه ، أو دار حوله ، أو نازعه البقاء فمجرد أوصاف جزئية ، تدور فى فلكه .

لقد ابتكر «ستيفان تاك»"STEFAN TKAC" **مؤسس «الترينالى»** عنوانًا لمعرضه ، استمر حتى الآن ، وهو "INSITA" وهى لفظة مأخوذة عن اللاتينية ، وتعنى **الفطرية** ، وسلامة الطوية ، والأصالة ، والمقصود بها أن تصف ذلك الفن الآخر الذى تطور بعيداً عن الفن الرسمى ، وأبدعه فنانون أحرار ، غير موجهين ، ويمثل فنهم ، فى مجمله ، خروجًا على الأطر المرجعية .

ويبدو أن تعبير **«الفطرية»** لم يكن قد حُسم بعد ، أو أن **«ستيفان تاك»** كان يسعى إلى تأكيده عبر دورات «البينالى» ، سواء بإبداعات الفنانين ، أو بالملتقيات الفكرية المصاحبة ، فكان يحرص فى كل ملتقى أن تحتل إشكالية «المصطلح» محوراً رئيسيًا ، وقد شارك د . «حمدى عبد الله» – ببحث حول المصطلح ، أرى من المفيد للقارىء المهتم أن يحاط به علمًا ، وسأضيف إلى حشد المصطلحات التى ذكرها ، حشداً آخر ذكرته الناقدة «زيتا كوستروڤا» "Zita Kostrovo" ، وما جمعه كلا الباحثين كان بعضًا من كل . سيلحظ القارىء المدقق أن ثمة فروقًا بينية ، وثمة قواسم مشتركة تجمع المصطلحات فى ذات الوقت .

وسيلحظ – أيضًا – أن **الفطريين** ، بشكل عام ، **ينقسمون قسمين** : فطريين **أسوياء** وفطريين **غير أسوياء** وينقسم هؤلاء وأولئك إلى دوائر نوعية متقاطعة ، ويضم هذا الاختلاف إطارًا يتسع لتناقضاتها أما المصطلحات التى التقطها الباحثان من معجم هذا الفن فهى : الفن الساذج . Innocent art ، مصورو الأحد Sunday Paintrs ، الفن الشعبى Popular art الفن البدائى Primitive art ، فنانو الحقيقة الحقيقية Art-ists of The true reality ، الفنانون الشعبيون Folk artists ، الهواة Amateurs ، بدائيو القرن العشرين Primitives of the twentieth century ، فن القرويين Peasant art ، الفن الهامشى Marginal art ، الفن البديهى Intuitive art ، الفن الخام L,artbrut ، الغرباء Outsiders ، فن الجذور المعشوشب الفن المتفرد Art singulier ، الفن الشعبى المعاصر والبيئة Con-temporary Folkart environments الرسامون الأنقياء القلب Pure heart Painters ، فن البيئة المرئية Visionary environment art إلخ .

الفنان الفطرى الأصيل

كرَّم «ترينالى» هذا العام ذكرى الفنان الكرواتى **«إيفان چينرالك»** الذى رحل منذ عامين ، وشاركت فى المسابقة الرسمية أسماء لامعة ، ومعروفة على المستوى العالمى ، أمثال : **«رابوزين»** ، وأسماء أقل لمعانًا ، أمثال : الفنانة الفرنسية **«چاكلين بنوا»** . وقدَّم هؤلاء وغيرهم أعمالاً مدهشة ، ورغم ذلك فقد فاز عليهم المصرى الأمى عم **«لويس توفيق»** الذى لم يمارس الرسم فى حياته إلا منذ ثلاث سنوات ، بعد أن تجاوز سن التقاعد بقليل !

إن **«لويس توفيق»** شخصية لا نظير لها فى مصر – حسب علمى – ولو وجد فى مجتمع متحضر لما تركه للهباء ؛ بل أحاطه بكل ما يستحق من رعاية إنسانية ، واهتمام علمى بحالته تلك الخاصة ؛ **فهو أصم ، لا ينطق ، وكل صلته بالعالم عين واحدة ، وإمعانًا فى قطيعته عن العالم فإن أبناءه لا يعرفون لغة الإشارة (!)** يحيط به الصمت ، والعزلة من كل جانب ، وربما لولا استسلامه لقدره ، ووداعته لما استطاع أن

يواصل الحياة ، ولحسن الحظ فقد اهتدى أحد أبنائه وهو يعمل مدرسًا للرياضيات فى إحدى المدارس الثانوية ، إلى إثارة انتباهه بأدوات الرسم ، وكان يمده بين الحين والحين بألوان «الفلوماستر» و«الجواش» وبالأوراق ، ووجد الأب ضالته فى الرسم ، وأقام له الابن معرضين بأتيليه القاهرة ، استقبلا استقبالاً لا مباليًا من الجمهور ، وحماسيًا من النقاد ، خاصة من «حسين بيكار» و«كمال الجويلى» . وطالب «بيكار» بما أؤكده الآن من ضرورة إعطائه الفرصة للتفرغ للرسم ، ودراسة تلك الحالة الفريدة دراسة منهجية .

إن لوحاته تقدم لنا كيانات مسخية ، وكابوسية ، .. ورغم ذلك فهى مفعمة بالحيوية ، وتتسم خطوطه بالليونة العضوية ، وتشكل نسيجًا يقترب - في جانب - من نظام التوريق المسمى بـ «الأرابيسك» ، وتستدعى فى الجانب الآخر - خبرته القديمة فى الحياكة .

ولست أجد تفسيرًا لسيادة الخطوط اللينة ، القوسية فى لوحاته إلا أنها تدل على روح تتسم بالرقة ، ولا تجد ما تلتف حوله إلا ذواتها ، فتكويناته لا بداية لها ولا نهاية يطالعك وجه إنسانى دميم ، فى جانب من جوانب اللوحة ، وتظن أنك تستطيع اقتفاء أثره فإذا بك تضل السبيل ، وتجد نفسك أمام حالات تحول مستمرة ، أشبه بمتاهات الحكاية الشعبية ، فالوجه قد تخلق منه أقدام تدب فى فضاء مجهول ، أو تتناسل منه وجوه إنسانية أو حيوانية ، غير أنه عندما يتوغل إلى بؤرة اللوحة فإنه يتخلى عن متاهة التحولات المسخية ، والحكى والتعليق إلى غنائيات خطية مجردة ، تشتق وجودها من أصول نباتية لا وجود لها إلا فى ذاكرته .

ومما يدعو إلى التساؤل والتأمل :

تلك الأيدى التى تظهر من أطراف الحدود ، تبدو كما لو كانت تطلب منا النجدة ، أو تمارس طقسًا روحيا ، وتعكس لوحاته ، إذا ما توغلنا فيها ، رؤية بالغة الخصوصية

لمحيطه الاجتماعى والثقافى ؛ فهو من أسرة مسيحية متواضعة مؤمنة ، ويعرف بطريقة ما ، إنه مسيحى . ولا شك أنه شاهد الأيقونات والرسوم الكنسية ، وحاول أن ينقل عنها أكثر من مرة ، وعندما انتقلت عناصرها إلي بعض لوحاته ، تلونت برؤيته للعالم ، تلك الرؤية التى توحد بين المتناقضات ، وتنبذ المواجهة والاقتتال ، لهذا عندما ظهر **«مار جرجس»** فى إحدى لوحاته ، لم يظهر مناقضاً للتنين ، بل توحد به وصارا كياناً واحداً .

وفى اللوحة أخذ «لويس توفيق» من كل نقيض بعض صفاته ؛ أخذ من القديس نظرته الثابتة وسيفه ، ومن التنين دمامته ، لكن .. لأن القديس ، فى نظر الجماعة ، يجب أن يتحلى بالجلال ، جعل «لويس» يجمل جسد التنين الذى هو نفسه جسد القديس ، بالزخارف ، ليحول ، بذكائه الفطرى المحاصر ، دون إساءة الظن به .

وجوه أخرى :

إن حالة **«لويس توفيق»** **«تقترب»** من حالة الفنانين الذين أطلق عليهم تعبير «الغرباء» "Outsiders" الذين أهتم بأمرهم ، وأقام متحفاً لأعمالهم ، الفنان الفرنسى **«جان دى بوفيه»** ، وسمَّى فنهم بالفن الخام أو العقل L'artbrut ، وهم مبدعون ، تقام بينهم وبين الواقع الاجتماعى حواجز من العجز الصحى والنفسى ، وأسبغ **«دى بوفيه»** عليهم بكتاباته شهرة لم تكن تعنيهم فى كثير أو قليل . استخدمت لفظة **«تقترب»** ، متعمداً .

لأن حالة «لويس» لا مثيل لها فى المجموعة التى التقطها «دى بوفيه» ، وربما كانت الحالة الوحيدة فى «ترينالى» الفن الفطرى ؛ فبالمقارنة بينه وبين الفنانة «الدانمركية» **«كارلا تونسكارد»** نجد أن المشترك الوحيد بينهما هو السن ، وابتدأت ممارسة الرسم سنة ١٩٧٩ ، وفى حين يعيش **«لويس»** عزلة اجتماعية وروحية لا نعرف مداها ، فإن لوحات **«كارلا»** تكشف عن اتصال عاشق بمدينتها النظيفة ، المنضبطة ، وحب للبشر ، وللألوان الصافية ، الرقيقة ، والتنظيم الفسيفسائى لكل العناصر .

وإذا انتقلنا إلى لوحة الفنانة البرازيلية «**اليزابيث كروز**» المسماة «حديقة أحلامى» ازددنا شعوراً بالبهجة - وحديقتها أقرب إلى المنمنمات الإسلامية ، مفعمة بالأحداث المختلفة ، والتفاصيل ، واللمسات الدقيقة .

إن الألوان الصريحة هى أحد معالم الفن الفطرى ، وإن كان هناك بعض الاستثناءات ، مثل لوحة الفنانة «البلچيكية» «**فرانسيس سنيو**» المسماة : «أمل» ، فقد اكتفت بدرجات من الأزرق السماوى ، والبنفسجى المخفف ، واللوحة شعر مرئى ، تصف لنا مشهداً بالغ الرقة ، لسيدة وكلبها ، يحملهما مركب صغير ، ينزلق فوق سطح صاف . وتبدو الأشجار العارية التى تلامس السماء محتفية بها ، وتوسع لها طريق العبور ، وتشارك الطيور البيضاء البعيدة فى تلك الاحتفالية الرقيقة العذبة ، وهكذا .. تغريك كل لوحة بأمنية واحدة : هى أن تبقى فى دنياها إلى الأبد !

---

* مجلة الهلال نوفمبر ١٩٩٤

عرس الخط العربى(*)
فى قصر الفنون

استجابة إلى التيار النقدى الذى يدعو أصحابه إلى التمسك بالجذور الثقافية فى مواجهة العولمة ، نظّم المركز القومى للفنون معرضًا لفن عربى خالص هو فن «الخط العربى» ، وقرر صناع القرار - لسبب ما - أن يقام هذا المعرض كل ثلاث سنوات لفنانى الخط من المصريين ، ومن ناحيتنا فإننا نتوقع له أن يصبح فى المستقبل القريب «ترينالى» أو «بينالى» عربى .

لقد تجاوز بعض مبدعى هذا الفن حدود العالم العربى والإسلامى إلى آفاق الغرب الأوربى مثل شيخ الخطاطين **«سيد إبراهيم»** (١٨٩٧ - ١٩٩٤) ولم يكن خطاطًا بالغ المهارة ، فائق الرهافة فقط ، بل كان واسع الثقافة أيضًا . عرفت باسمه لأول مرة من أستاذى المرحوم **«محمد نجم»** سنة ١٩٥٠ . وكان أستاذًا للخط ، يتميز بالأناقة والدقة والتعفف وطيبة القلب ، لهذا أحببناه وتعلّقنا بفن الخط . وبالنسبة لى كنت مفتونا بلوحات فنان الخط الكبير **«محمد وجدى»** . وكان مشغله قريبًا من مدرستنا عندما كنت طالبًا بالمدرسة الإعدادية بمدينتى «بورسعيد» .

وكنت أختلس إليه النظر وهو منكب على لوحاته دون أن أتجاسر على اقتحام خلوته ، على النقيض من الفنان **«طه شحاتة»** (أكثر خطاطى ورسامى بورسعيد شعبية) ، كنت أختار المكان المناسب الذى يسمح لى بتأمل حركة ريشته ساعات طوال . مبهوراً بقدرته على التركيز وسط زحام الأحياء الشعبية . وظهر بعدهما فنان الخط **«خضير»** الذى أتيح له أن يتمتع بألق إعلامى أكبر من سابقيه وها هو نفسه يقوم الآن بدور قوميسير المعرض باعتباره رئيسًا لجمعية الخط التى أسهم أعضاؤها بنصيب الأسد .

اختير «سيد إبراهيم» ضمن خمسة عشر فنانا من أفذاذ هذا الفن وهم :

إبراهيم المصرى وحسين أمين عجاج وسيد عبد القادر عبد الله وعبد الرحمن عبوش وعبد المنعم شرقاوي وكامل إبراهيم الإسكندرانى ومحمد إبراهيم الإسكندرانى ومحمد إبراهيم محمود ومحمد العيسوى هنداوى ومحمد رضوان على ومحمد سعد حداد ومحمد عبد القادر عبد الله ومحمود إبراهيم سلامة ومصطفى لطفى محمود . بالإضافة إلى هؤلاء الكبار فقد ضم المعرض واحدا وسبعين فنانًا من أجيال مختلفة ، يقدمون بانوراما للخط العربى تستحق التأمل وتغرى بالدراسة وبإثارة الأسئلة .

* * *

احتلت **خبيئة وكالة الغورى** موقع الصدارة وهى تضم ثمانين لوحة أنجزها خطاطون أفذاذ عربًا وأتراكًا خلال الفترة من ١٥٥٨ م إلى ١٩١٦ م وقد اكتشف هذا الكنز الذى لا يجد له مستقرًا فى متحف يليق به حتى الآن الفنان والناقد المعروف **«عز الدين نجيب»** !

تلاحظ العين الناقدة فى انتقالها من لوحات جيل إلى جيل تخفّف الأجيال اللاحقة - تدريجيًا - من تلك الأسس المرجعية وتنامى الاختيارات الفردية ، فالخط العربى مثله مثل أى فن : كيان حى ، يؤثر ويتأثر . ينمو بالحوار ويتحلل بالعزلة .

ولحسن حظ الخط العربى فإنه يتمتع بمرونة لا نظير لها فى خطوط اللغات الأخرى ويستطيع أن يعبر عن كل الحالات الظاهرة والباطنة : **يستطيع عازف الخط العربى البارع أن يجسد ممكنات الغناء والرشاقة من طراوته الأنثوية ويرسم الجلال والوقار باستقامات الخط الكوفى** . كل حرف فى العربية له شكله ومعناه . حتى النقطة لها حضورها الفعال فى جدلية **«المبنى والمعنى»** وقد ساعد ذلك الثراء فى بنية اللغة العربية فنانى الخط على إنجاز تحف رائعة على مسطحات غير مستوية وعلى خامات جد مختلفة مثل النسيج والمعادن والخزف والزجاج والجص إضافة إلى الورق بكل أنواعه .

وكان من الممكن أن يظل هذا الفن محتلا لإحدى ذرى الإبداع المرئى لولا الطباعة الحديثة وشراهتها إلى الإنتاج الواسع وتكدس المال مما دفع الكثيرين إلى الغياب فى ظلال اليأس الكثيفة وأوقف تسابقنا اليومى إلى الصفحات الأولى من جرائد الصباح لنستمتع بجمال الخطوط .

تأمل الحروف الجميلة التى صممها فنان الخط العظيم «**محمد جعفر**» فى النسخة الأولى من القرآن الكريم التى طبعتها المطبعة الأميرية فى عهد الملك فؤاد والكتب التى بين أيدينا الآن ، لتدرك الفارق الشاسع بين الجمال والدمامة .

* * *

ليس معنى هذا أننى أدعو إلى نبذ أى محاولة للتغيير ، ذلك أن التغيير أمر لا مفر من حدوثه وأى جديد يصيبنا بصدمة إلى أن نعتاده ونتمسك به بحكم الألفة .

هناك من الفنانين المصريين من درس قواعد الخط ، غير أن دراسته فى مجال فن آخر هو فن «الجرافيك» قد أغوته بتقديم أشكال خطية تستجيب لشرة ماكينات الطباعة ، وتعبر المسافات بين أشكال الحروف العربية والحروف اللاتينية . وتخلى بإرادته عما تمنحه الحروف العربية من إمكانات فى الاستدارة والتداخل والتزوية ، واكتفى بالتصفيف الأفقى مثلما فعل الفنان المعروف «**فتحى جودة**» وقد انشغل طويلاً بتصميم وتنفيذ علامات إرشادية ، وقد قام بتوريد حروف طباعية عربية وإفرنجية مطابقة للمواصفات ، خاصة بالطرق ، وهو يكتفى من الحرف العربى بحدوده الدنيا المجردة للدرجة التى تشعرك بميله إلى قطع الصلة بجذر الحرف العربى طموحًا إلى تأسيس مرجعية خاصة به . وتتأرجح لوحاته بين مؤثرين مختلفين هما : أسلوب التكعيبية التحليلية وأسلوب «الفن البصرى» .

واختار الفنان **«منير الشعراني»** طريقا آخر للحداثة . وهو لا ينسى أن الحرف العربى قد ارتبط بلغة القرآن الكريم وبكتابات المتصوفة وأشعارهم . فى لوحاته تجلت روحانية الحروف خصوصًا حرف الألف الذى ظهر جليلا ، شامخًا ، متسقًا مع روح النصوص الصوفية التى استلهمها وللحق فقد كان «منير الشعرانى» «دينامو» هذا المعرض وهو الذى كتب نص الدعوة وصمم الميدالية التى وزعت على الأحياء من المكرمين ، وقد دعى «الشعرانى» من بين فنانى الخط ليكون الفنان العربى الوحيد الذى شارك فى مهرجان **«الهضاب السبعة»** الذى أقيم فى «برلين» منذ ٥/١٤ وسيستمر حتى نهاية أكتوبر ٢٠٠٠ وقد أقيم هذا المهرجان بمناسبة استقبال القرن الحادى والعشرين . وكانت غاية هذا المهرجان الإجابة عن سؤال : **«ماذا قدمت الإنسانية فى مجالاتها الإبداعية السبعة»** . وقد اشترك «الشعرانى» فى «هضبة الفنون» وكانت تحمل عنوان «الحلم» وعرضت لوحاته الخطية فى قسم «فنتازيا» . ودار موضوع لوحاته حول محلمة جلجامش .

* * *

إذا كان الفنان **«فتحى جودة»** قد ضحى بالأسس المرجعية للخط العربى بدعوى ابتكار منتج جديد ، متفرد ، يدين بالولاء لصاحبه **أولا** ثم «لمطالب المطبعة والشارع **ثانيا** فإن الفنان **«أحمد الأبحر»** يتخذ طريقًا مغايرًا ، فلا يزال متمسكًا بالقواعد وبالعطر الروحانى للحروف وبموسيقها بأن يمنح حرفًا أو نقطة من عناصر الكلمة موضع البطولة ونقطة الارتكاز والجذب ، وتقوم الألوان بدورها الساحر فى جذب العين إلى مسطح اللوحة العامرة بالصراحة اللونية والتقابل الذى يبدو محتدماً بين الأزرق والأحمر ، ويظهر الضوء عند الحواف أشبه بالنصال النافذة .

وعلى الرغم من الحالات المحتدمة التى يجذب بها الفنان متلقيه فإنه يبدو حريصاً على بناء أشكاله أو نحتها ، ولا شك أن تخرّجه فى كلية الفنون الجميلة (قسم التصوير) قد ترك آثاره على لوحاته الخطية .

* * *

السـؤال الذى يطرح نفسـه بشدة بعـد جولة بين عشرات اللوحـات الخطيـة التى أبدعـهـا رجـال : **لماذا توارت المرأة وأحـجـمت عن المشـاركة ؟** ألا توجـد فنانات للخط العربى ؟! . والحقيقة أنه توجد . وكان يتعين على مستشارى الوزارة أن يبحثوا وكان على المركز القومى أن يقدم (كتالوج) موثقا يرقى إلى مستوى هذا الحدث التاريخى . من المعروف تاريخيًا أنه فى العصر العباسى قد ظهرت فنانة للخط العربى واسم شهرتها **«شُهدة»** واسمها الحقيقى **(زينب بنت أحمد بن أبى الفرج البغدادى)** وإذا كان هذا قد حدث فى العصر العباسى فقد ظهرت فى القرن العشرين فنانتان عراقيتان ، الأولى اسمـها : **(جنة)** والثـانيةاسـمـهـا : **(فرح)** . واللافت للنظر أنهما تتلمذتا على أستاذ أساتذة الخط الفنان المصرى الفذ **«سيد إبراهيم»** .

كان الإقبال على هذا المعرض كثيفًا وزادت كثافته عند فشل قمة **«كامب ديفيد»** ألا يعنى هذا إعلانًا عفويًا من الناس على مؤازرة الحق الفلسطينى والدفاع عن الوجود العربى ؟

* الهلال سبتمبر ٢٠٠٠ م .

تحية حليم(*)
وكتاب جديد

**** إن المكتبة العربية فقيرة – نوعًا ما – فى مجال الفنون الجميلة . لهذا أشعر بشىء من الرضا كلما صدر كتاب جديد فى الفن ، غير أننى شعرت بسعادة حقيقة ، عندما أصدرت «دار الشروق» كتابًا عن الفنانة «تحية حليم» . وقد توافرت لهذا الكتاب كل أسباب النجاح :**

أولها : اختيار فنانة أجمع على الإعجاب بها كل نقاد الفن لتكون موضوعًا لكتاب يضم معظم ما أنتجته من إبداعات فى مجال الرسم والتلوين .

وهى لم تنل هذا الإجماع بسبب فنها عميق الصدق والجمال والأصالة فقط بل بسبب تلك الرهافة الملائكية التى تشع من شخصيتها فى زمن تحول فيه كثير من الفنانين إلى رجال أعمال وسماسرة .

أما السبب الثانى لنجاح هذا الكتاب فيرجع إلى كاتب النص الرئيسى الناقد ومؤرخ الفن المعروف الدكتور «صبحى الشارونى» ، وقد ارتبط اسمه بالمؤلفات الجادة . وقد أسهمت كتاباته فى ترسيخ بعض أعلام الفن المصرى أمثال «عبد الهادى الجزار» و«صلاح عبد الكريم» .

وتولى رئاسة تحرير سلسلة «كتابات نقدية» التى كانت تصدرها الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى . وكانت تلك السلسلة هى العمل البارز للجمعية . وعندما اضطر إلى تركها أصبحت الجمعية حبرًا على ورق . ولم يرق أحد من الأعضاء المؤسسين – وكنت واحدًا منهم – إلى مستوى عطائه .

أما السبب الثالث فهو الفنان «حلمى التونى» الذى قدم تحفة فنية جعلت من تأمل الشكل الإخراجى متعة عميقة .

الوداعة المقاتلة !

إن كثيراً من الفنانين المصريين تتسم حياتهم بالرتابة التى تصرف النقاد عنها عند تناول أعمالهم الفنية مكتفين بالرياضة الذهنية التى يفرضها **«الاكتفاء المغلق»** بالعمل الفنى . غير أن الكتابة عن فن **«تحية حليم»** تدفع أى ناقد دفعًا إلى الرضوخ إلى سحر تلك الشخصية التى كابدت في حياتهم آلامًا قاسية ، واستطاعت بإرادتها أن تحيل العذاب إلى مطهر بعثت منه ملاكًا مصريًا .

افتتحت كتابها بإهداء اعترافى قالت فيه بالحرف الواحد : «يا أمى الحبيبة مصر .. أحببتك وشعبك العظيم . ولينل إنتاجى هذا إلا منك وإليك .. حماك الله) .

ربما كان لكتاب **«الروحانية فى الفن «لفاسيلى كاندينسكى»** أصداؤه فى كتابات بعض نقادنا عند تفسيرهم لوحات الفنانين ، من هنا شبه «كامل زهيرى» لوحات «إنچى إفلاطون» بالوتريات ولوحات «جاذبية سرى» بالموسيقا النحاسية الصاخبة . أما لوحات «تحية حليم» فقد اتفق كل من حسين بيكار وكامل زهيرى بتشبيهها بآلة **الأرغول الشعبى** لأن فى صوت الأرغول بحة رجولية / ريفية لاتحفل بالأناقة الارستقراطية لآلة الكمان قدر احتفالها بالصدق وتلقائية أهل الريف المصرى .

* * *

إن المتأمل فى سيرة حياة تحية حليم ومراحلها الفنية يعجب لهذا الإصرار على أن تكون مصرية – بالحقيقة لا بالشعار . ووصفت وطنها مصر فى الإهداء بأنه الأم . وقد ضحت «تحية» بزواج كان قد تحقق بالحب . وتخلت – فى خط مواز – عن الأساليب الغربية التى تعلمتها فى فرنسا فى **أكاديمية چوليان** من أجل جمالية تتناسل من بيئتها المصرية إضافة إلى الميراث الفرعونى والقبطى . وكان أمامها طريق طويل من الدراسة والتأمل حتى تتمكن من بلورة أسلوب شخصى يميزها ويمايزها .

* * *

ولم تتعجل الوصول إلى ما وصلت إليه مثلما يفعل شباب اليوم الذى أغوته ولائم الجوائز التى تقيمها وزارة الثقافة الحالية تشجيعًا للانتحال مما يتساقط من فتات الإبداع الغربى بدعوى الحداثة وما بعدها .

موقف نادر

موقف نادر لم يحدث بالقطع مع فنانة من مصر ولكنه حدث مع «تحية حليم» ويكشف بوضوح عن تلك الرهافة الملائكية التى تحدثت عنها من قبل .

وقع ذلك الموقف عندما كانت تقيم معرضًا ناجحًا لها فى السويد عندما تلقت برقية تفيد أن إحدى قططها قد ماتت فقطعت زيارتها وعادت على الفور إلى القاهرة حتى تكون فى وداع قطتها إلى مثواها الأخير ! ..

بينما يهرب منها زوجها الفنان **حامد عبد الله** سنة ١٩٥٦ عندما قرر أن يقيم معرضًا لنفسه فى الدنمارك ، ذهب ولم يعد وإذا بها تكتشف أنه تزوج بزوجة من الدنمارك وقررت بعد تلك الطعنة القاسية أن تكرس حياتها للفن . وقد حصلت على تقدير العالم وكان «أول الغيث» العالمى هو حصولها على **جائزة جوجنهايم الدولية** .

ويحكى الشارونى عن ملابسات تلك الجائزة بقوله : (تكونت فى مصر لجنة لاختيار الأعمال التى تمثل مصر فى المسابقة . واختارت اللجنة خمس لوحات لخمسة فنانين هى : «حنان» **لتحية حليم** وتكوين تجريدى **لصلاح طاهر** ، و«بعد العمل» **لصالح رضا** وتكوين تجريدى لـ **«زوريان أشود»** و«الأرض الحمراء» **«لسيد عبد الرسول»** وقد فاز بالجائزة فى ذلك العام الفنان الإسبانى الشهير **«خوان ميرو»** . أما الجائزة المخصصة للفنانين المصريين فقد فازت بها تحية حليم عن لوحتها «حنان») . ومن الجدير بالذكر أن الناقد العالمى **«هربرت ريد»** كان عضواً فى لجنة التحكيم وأكثرهم تأثيراً .

وتلقت تحية حليم بعد ذلك ، من «**هارى جوجنهايم**» صاحب المتحف والجائزة خطاباً يطلب فيه ضم اللوحة الفائزة إلى مقتنياته الشخصية وهى تضم أعمالاً لأفذاذ الفنانين المعاصرين .

وفى لقاء قديم مع تحية حليم أخبرتنى بأنها بدون ثمن تلك الجائزة واللوحة المقتناة ما كانت قد استطاعت أن تؤثث الشقة التى تقيم فيها الآن بالزمالك .

وفى سنة ١٩٦٠ حصلت على الميدالية الذهبية من صالون القاهرة .

النوبة :

اشتركت «**تحية حليم**» فى الرحلة التاريخية التى نظمتها وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى عهد وزيرها المفكر والكاتب الكبير الدكتور «**ثروت عكاشة**» سنة ١٩٦٢ . وضمت تلك الرحلة خمسة وعشرين علمًا من أعلام الفكر والفن ، من بينهم **لويس عوض وحسين بيكار ، وعبد الغنى أبو العينين وجمال كامل وحسن فتحى وعزيز الشوان** وغيرهم . استغرقت الرحلة النيلية شهراً قضوها على المركب المعروفة باسم «دكة» متنقلين بين قرى النوبة يسجلون ما يرونه ويسمعونه قبل أن تختفى المعابد والصخور والرمال ، وكانوا يخالطون النوبيين ويشاركونهم أفراحهم ويتعرفون على عاداتهم فى المناسبات المختلفة . وانعكست الرحلة على سلسلة من أهم لوحات الفنانة منها – على سبيل المثال – لوحة «**عيد وفاء النيل**» رسمتها سنة ١٩٦٤ بألوان تمبرا وورق ذهب على سيلوتكس ، مساحتها ٢٢٠ × ١٥٠ سم وهى من مجموعة مؤسسة الأهرام .

ولوحة **فرحة النوبة** بالرئيس جمال عبد الناصر ، رسمتها سنة ١٩٦٤ بألوان زيتية وورق ذهب على قماش ومساحتها ٣٠٠ سم وهى من مقتنيات هيئة التصنيع باستكهولم ولوحة «**فرح نوبى**» مرسومة بألوان زيتية وورق ذهب على قماش ومساحتها ٢٥٠ × ٨٠ سم وموجودة حاليًا بسويسرا ضمن مقتنيات خاصة . ولوحة «**يوم الحنة**» بالنوبة ، ومساحته ٩٠ × ١٢٠ سم وهى من مجموعة الكاتب محمد حسنين هيكل

ولوحة «**هدايا الزواج**» فى النوبة (فى اليوم السابع للزواج) رسمتها سنة ١٩٦٣ بالألوان الزيتية على قماش ، مساحتها ٢٨٠ × ١٣٠ سم واللوحة موجودة حاليًا بمتحف الفن الحديث بالقاهرة .

الخبز الصخرى :

أجمع متابعو فن «تحية حليم» من نقاد فن وأدباء ومفكرين بأن لوحات النوبة هى أكثر أعمالها جمالاً وتفاؤلاً بالحياة وأكثرها انصرافًا عن قواعد اللوحة الغربية (لوحة عصر النهضة ذات الطابع المسرحى / الحكائى) .

وربما كانت لوحة «**الخبز الصخرى**» هى اللوحة النموذجية التى جسدت ملامح أسلوبها الفنى . وتجمع فى إحكام مدهش بين الصرحية التى تتجلى فى الفن المصرى القديم والتعبيرية المتطرفة ذات المذاق الخشن الذى يبدو للوهلة الأولى عشوائيًا ، غير أن المتأمل لهذه اللوحة يدرك أن وراء ذلك ذهنًا متيقظًا يحكم وضع كل شىء فى موضعه الصحيح . لقد **اكتشفت «تحية حليم» فى النوبة** أن قواعد اللوحة الغربية ذات الأسلوب الأكاديمى والأسلوب التأثرى لا يسمح إلا بالتقاط القشرة الخارجية والتلكؤ عندها دون أن يتمكن من النفاذ إلى الجوهر الذى شكله استرسال النهر العظيم وديمومته تحت حراسة شمس مصر الساطعة .

ويبدو لى أن علاقتها بالبيئة النوبية كانت علاقة نادرة تجمع فى كيان واحد بين الناسك المتأمل والطفل البرىء . وفى لوحة **الخبز الحجرى** يتوحد هذا الناسك والطفل **الناسك بذاكرته العريضة والطفل ببراءته العبثة** . فى اللوحة استحضار لروح الحضارة المصرية القديمة التى تحفل بالصروح الشامخة . لهذا تحولت عمارة النوبة الفطرية قلاعًا . وجعلت من زحامها . سبيكة متماسكة أشد ما يكون التماسك . وأنسنت البيوت حيث بدت فى واجهاتها ما يشبه الأفواه والعيون . ويظهر الناسك والطفل واضحًا **فى الأسلوب الذى تجلت به المرأة الراقدة على الصخور** .

وأشاعت الفنانة مذاق الصخر لونًا وملمسًا بين العنصر الإنسانى وبيئتها المحيطة . وإذا كان الغناء والبهجة يسودان لوحات النوبة فإن هذه اللوحة قد سمحت بتسلل رأى ناقد بالمفارقة التى التقطتها الفنانة وهو **التقام المرأة لخبز حجرى** . فمهما كانت الأصول الواقعية للخبز الشمسى فإن اللوحة تكشف فيما تكشفه عن واقع فقير اقتصاديًا وإن كان ثريا بالروح .

وقد نالت «تحية حليم» عن هذه اللوحة جائزة الدولة التشجيعية ورسمتها سنة ١٩٦٦ بألوان زيتية على قماش ومساحتها ٢٢٧ × ١٢٧ وهى موجودة حاليًا ضمن مقتنيات الفنانة . قال عنها الناقد «**محمد شفيق**» وهو من أفضل النقاد الذين تناولوا أعمالها بالتحليل :

(إن لون الطينة المحروقة عند تحية حليم هو لون قادر على تجسيد عالم بأكمله .. قادر على استدعائه وتمثله .. أنه لون يلخص فى داخله عملية تفاعل كاملة فى البيئة الطبيعية لمصر . إنه يبدو كنتيجة لتشرب الأشياء والموضوعات والكائنات لأشعة الشمس وحرارتها المميزة . لون محلى بالمعنى الدقيق للكلمة . لون نلقاه فيما حولنا من «طمى» النيل - يقصد شفيق الطمى الذى كان - والفخار المحروق وسطوح التلال المحيطة بشريط الوادى) .

ولهذا كان جميلا من الفنان حلمى التونى أن يُسَيِّد هذا اللون على غلاف **«تحية حليم»** أو **«سلطانة القلوب»** - كما أحب أن أصفها .

---

* مجلة الهلال أغسطس ١٩٩٩

محمود موسى(*)
وتحديث فن النحت المصرى

يختار كل مبدع لنفسه خامة أو خامات ، يتعرف فى البداية على إمكاناتها الظاهرة قبل أن تسمح له بكشف أسرارها . قد يتعلق المبدع بخامة واحدة تعلق العاشق المخلص أو تعلق المتصوف المتعبد فى محراب الفن .

وما نكاد نذكر أحدهما حتى تلتمع فى الذاكرة صورة الآخر . عندما نذكر فى مصر – على سبيل المثال – خامة **النحاس** تلمع فى الذاكرة صور كبار عشاقها أمثال جمال السجينى ومحمد رزق ، وعندما يذكر **الحديد** يذكر معه صلاح عبد الكريم . وقد ترق الخامة وتستجيب لقطرات الماء وقد تصبح صلبة عنيدة تستخف بأدوات النحت وعوامل التعريه الطبيعية على السواء كما هو الحال مع خامة **الجرانيت** ، ورغم ذلك أو بسبب ذلك فقد منحت عشاقها الأفذاذ براءة الامتياز ابتداء من المثال المؤسس محمود مختار وانتهاء بعبد البديع عبد الحى ومحمود موسى فى العصر الحديث وامتداداً إلى الموروث المصرى القديم فى فن النحت .

* * *

إن من يتأمل إبداع الفنان **محمود موسى** يكتشف أن فنه ما كان من الممكن أن يوجد بعيداً عن التأمل العميق لذلك **الموروث الفنى المصرى القديم** . لم تكن خامة الجرانيت مجرد خامة يجسد بها الفنان القديم أشكالا بل كانت فلسفة ، فالجرانيت جسد مُتَحْدٍ للفناء ، مساند لحضارة ترى فى الوجود حياة متصلة بين حياتين ، إحداهما قصيرة والأخرى أبدية ، وانعكست هذه الفلسفة فى الإبداع النحتى الرائع ، وتجلى ذلك فى كتل نقية البناء صلبة الجسد ، تتحدى فصول الزمن وتقلباته .

وعندما فقد نابليون صبره ، وفقد ثقته بعوامل التعرية ، واستخدم مدافعـه وقنابله ، وتحـداه أبو الهـول الذى لا يزال قـائمًـا فـى شـمـوخ ، وأصـبح أنف أبى الهـول المشـوه شاهداً على خيبة وسوء تقدير من أراد النيل منه .

وانتقلت ظلال تلك الفلسفة إلى فن **محمود موسى** الذى أجبرته ظروف واقع جديد ، سياسى واجتماعى واقتصادى وأخلاقى على الانصراف عن الغرض الصرحى الذى احتفلت به الحضـارة القديمة إلى تمثال المكان المغلق الصـغير . ورغم صـغر حـجوم تماثيله فهى تبدو مراوغة لحجومها ، موحية بامتلاك الطاقة التى تستطيع بها أن تتحول إلى صروح شامخة .

أرى أن فن **محمود موسى** لم يتناسل من تلك الفلسفة وحسب ، بل تناسل أيضًا من الإرث **الإسلامى** وتجلياته فى نصـوص المتصـوفـة . وربما كـان إبداعـه يمثل أدق ترجمـة لعبارة أحد أعلام المتصـوفة وهو النِفَّرى التى قـال فـيـها «إذا اتسـعت الرؤية ضاقت العبارة» . إن **بطته الحجرية** البديعة كاملة فى بلاغتها ، ولا تقبل كتلتها الصافية الدقيقة أى حذف أو إضافة .

تتناسل هيئتـها الجـميلة من جـذور الملامح الموروثة فى الإبداع النحتى المصرى الكلاسيكى ، وتكتسب بتخليها عن ثرثرة الوصف واقترابها من مشارف النحت المجرد لغة تحاور بها إنجازات النحت الأوروبى المعاصر .

وإذا كانت جذور فنه تمتد إلى الموروث المصرى القديم والثقافة الإسلامية ، كما سبقت الإشارة ، فهى لم تتجاهل تجليات بيئة بحرية مفتوحة على ثقافة البحر الأبيض ، واستلهم من بحر مدينته الأسطورية الاسكندرية واحدة من أجمل منحوتاته وأكثرها بلاغة وإحكاماً وهى منحوتة **السمكة** التى تغرى بالمفاضلة والمقارنة بينها وبين انجازات الفنانين المحدثين : «برانكوزى على سبيل المثال» .

وبقدر ما يعكس فن محمود موسى انتماءه إلى الأصول الثقافية التى سبقت الإشارة إليها فإن فنه لا يغيب عن المشاركة فى الحاضر وتطلعاته إلى مستقبل أفضل ، ويعبر تمثاله عن العامل تعبيراً بليغاً عن ثورة ٢٣ يوليو بإعلانها لقيمة العمل القومى ، ولو كنت من صناع القرار لحاولت أن يحتل هذا التمثيل ميداناً من الميادين .

* * *

وسواء كان الموضوع الذى تناوله محمود موسى من الموضوعات الاعتيادية أو معبراً عن حالة عامة فإن أعماله جميعاً تكشف عن صلاتها الحميمة بتلك الجذور الأصيلة ، وتكشف على مستوى التقنية عن مستوى أستاذ للنحت يندر تكراره ، واستطاع أن يثبت بفنه أن الحداثة لا تتحقق عبر طريق واحد هو التقاط ما تجود به القريحة الأوروبية ، بل يمكن استنباتها من الموروث الفنى والثقافى للمنطقة .. لهذا جاء فن محمود موسى ثريا فى منابعه ، رائعاً فى تجلياته معاصراً فى رؤيته .

* مجلة الهلال أغسطس ١٩٩٧

المثَّال

صبحى جرجس(*)

أقام المثال صبحى جرجس معرضًا لآخر أعماله النحتية ١٩٩٩ بقاعة «كريم فرنسيس» . وهى قاعة مخصصة للتجارب الحداثية فى الفنون المرئية .

والتماثيل كلها منفذة بمعدن النحاس المسبوك. وهى إحدى الخامات التى تعلق بها الفنان منذ ظهوره فى الحركة الفنية المصرية فى أواسط السبعينيات عندما أقام معرضه الأول بقاعة عرض كانت تسمى وقتها باسم قاعة «إخناتون» وتسمى الآن قاعة «أرابيسك» بعد تحولها من قاعة عرض إلى مطعم . وترك صاحب المطعم ممرًا لعرض اللوحات على مرتادى المطعم من السياح ! .

كانت تماثيله صغيرة الحجم ، لا تزيد كثيراً عن حجم كف اليد . وكان تتسم بتلقائية الأداء وخشونة المظهر ، شبيهة بإبداعات الفنانين الفطريين . كأنما أراد للطفل الكامن داخله أن يتجلى بمعابثة مادة الشمع اللينة قبل أن يثبتها فى معدن البرونز الذى يستطيع مقاومة عوامل الفناء ، حتى يحفظ لصدق اللحظة العابرة صفة الدوام . أذكر أن ذلك المعرض قد قوبل وقتها بشىء غير قليل من الدهشة ، ليس من الجمهور العادى فقط بل من النقاد أيضًا .

وقد وصف بيكار تجربة صبحى جرجس وقتها بأنها أقرب إلى عبث الأطفال – وبالتحديد أقرب إلى عجين الفلاحة أمام فوهات أفران الدور الريفية . وذلك قبل أن ينقلب بيكار نفسه من مستنكر لقيمة الفنان إلى معجب مؤيد له ولفنه !

.. وربما كنت الناقد الوحيد - وقتها - الذى سانده وأقنعه بأن الإلحاح على الذاكرة الجمعية أمر ضرورى إذا أراد الفنان الصادق لفنه أن يحقق تعاطف الغير معه . وهو ما حدث معه بعد ذلك وأصبح الآن أحد الرموز اللامعة فى مجال النحت المصرى المعاصر .

هل اختفى ذلك الطفل ؟ !

تجيب علينا مجمل مراحله الفنية بل وتؤكد بأن ذلك الطفل لا يزال حيًا رغم بلوغ الفنان سن السبعين (!) وهو طفل عابث وشاعر فى آن واحد . كان وما يزال محطمًا لكل القواعد الأكاديمية لفن التمثال ، لهذا قابل ما يقابله أمثاله فى حقل التدريس بكلية الفنون الجميلة ، من إهمال لم يأبه له مستدفئًا بإيمانه بالطريق الذى اختاره لنفسه وبالمتعة التى تتحقق بفعل الإبداع . قال فى الكلمة الاعترافية التى قدم بها نفسه فى المعرض : «أنا عاشق للمجسمات التى أقوم بعملها وشديد النرجسية معها» ولحسن حظه وحظنا أنه حافظ على تلك الطفولة وتلك الشاعرية وإن تعددت تجلياتها بحكم الزمن وتنامى الخبرة الشخصية .

إحياء تجربة سابقة

لا يستطيع فنان صادق مع نفسه وعصره أن يسجن خياله ومشاعره وأفكاره فى دائرة الاجترار وإلا حُكم على موهبته بالموت . لهذا استهلم صبحى جرجس من تجاربه الشخصية فى الفن ومن تجارب النحت العالمى طريقًا ناقض به طريق الأداء التلقائى / العشوائى الذى تواتر فى معارض السبعينيات والثمانينيات . وظهرت أعمال له فى العقد الأخير تحتفل بالبناء المعمارى / المدارى . ولم يتخل - رغم أناقة البناء وسكونيته - والتى يمتد إيحاؤها - بوعى منه أو بغير وعى - إلى جماليات النحت المصرى القديم - لم يتخل عن براءة طفله القديم ، كذلك لم يتخل قط عن العنصر الإنسانى .

الثابت والمتغير

يمكن تقسيم رحلته فى الإبداع النحتى إلى **قسمين مختلفين** ؛ تجمعهما صفات مشتركة وتُميز كلا منهما صفات أخرى .

ففى مجال **«الشكل»** كان يسود الميل إلى التسطيح - أو بدقة - الميل إلى ترقيق الكتل ، للدرجة التى تقترب فيها من كثافة المسطحات الورقية ، دون أن يجازف بالمشابهة مع أعمال المثال «كالدر التى يتلاعب بها الهواء الطلق بل استعار من **«الفن التجميعى»** : «تجميع العناصر سابقة التجهيز» بعض مظاهره التى ترمز أحيانًا إلى مأساة الاغتراب فى عصرنا .

لهذا ظهرت له أعمال تمثل شخوصًا معلقة فى الفراغ أو تهوى من علٍ وتظهر أحيانا أخرى ملتصقة أو محاصرة داخل دوائر لا أمل فى الإفلات منها .

وعندما انتقلت **رقائقه العشوائية** إلى سياق البناء التجسيمى تخفف من الإيحاءات الحكائية والمسرحية ، غير أنه احتفظ لمرحلة البناء بشىء من طفولة البدايات وإن احتفاظه بها محسوب ، بحكم شروط البناء فى الفراغ وما يستلزمه من تصور ذهنى / رياضى ، فأنت عندما تنشىء مبنى معماريا - مهما كانت أغراضه - لا تستطيع أن تكون تلقائيًا بالقدر الذى تستطيعه وأنت تجرى خطوطًا ورسومًا حرة على الورق .

إضافة إلى ذلك فإن هذا البناء الذى يشترط ذهنية هندسية / رياضية حاكمة يشترط حالة موازية للمتلقى . لهذا لم يكن من باب المصادفة أن تحصد تلك الأعمال ذات الطابع البنائى / التركيبى على جوائز مهمة وأن تحصل لصاحبها على ما هو أهم من الجوائز وهو احتفاء نقاد الفن - على اختلاف مناهجهم - بتلك الأعمال .

إنسان صبحى جرجس !

انصرف صبحى جرجس – إلا فيما ندر – عن التجريد بأنواعه – وإن أفاد منه بطبيعة الحال ، غير أنه كان حريصاً كل الحرص على حضور الإنسان أو ما يدل عليه . وكان حرصه الأكبر هو **ابتكار شكل إنسانى** ، غير مسبوق ، من نبت خياله . واجتمعت لهذا الإنسان المتخيل مجموعة من **الملامح الثابتة وجه كامل الاستدارة أو قريب منها ، أطراف ذات ثلاثة أصابع ، لا فرق فى الشكل بين اليد والقدم ، أشبه بشوكة الأكل . ويتكرر الرقم (٣) فى المثلث متساوى الساقين الذى يجمع فى قاعدته بين عينين أشبه بالفوهتين ، وفى قمته يظهر فم يبدو كأنه فى طريقه إلى الاكتمال !** .. والوجه بشكل عام طفلى الملامح أقرب إلى وجه العروسة الخشبية ، جامد ، خالٍ من التعبير ، غير أن طفله القديم يظهر فجأة ليباغتنا بأوضاع غير متوقعة للأذرع والسيقان فيشيع فى الكتلة اضطراباً محسوباً . وتحسب العينين ، للوهلة الأولى ، فوهتين ، سرعان ما يتبدل إيحاؤهما عندما يسقط عليهما ضوء عارض وظل منعكس ، فنستشعر حركة همسية معبرة . وهو يختزل التفاصيل مكتفياً بمبدأ «ما قل ودل» . وتنوب الأشكال الأسطوانية للإيحاء بأعضاء الجسد المختلفة ؛ فهى توحى تارة بالجسد كله ، وتارة ببعض أجزائه .

ولست على يقين إن كان الفنان صبحى جرجس قد استلهم تلك الأشكال الأسطوانية من لوحة **(مان راى)** التى شكل فيها من لفائف التبغ الأسطوانية تكويناً لامرأة جالسة أم لا . وعلى الرغم من انصرافه عن المشابهة مع الواقع فإنه يلتقط أحياناً من أعضاء المرأة ما يلطف من هندسية الشكل وصرامته ، فهو يستلهم أحياناً شكل الثدى الأنثوى ويترجمه إلى كتلة كاملة الاستدارة أو شبه كاملة . ولأن الإنسان ليس مجموع أعضائه بل هو قيمة جوهرية ، لهذا يجمع كل أعضائه فى سلة واحدة وربما يكون الفنان صبحى جرجس قد تأثر بتمثال القبلة للمثال العالمى **«برانكوزى»** .

* * *

عمل استثنائى أم بداية طريق!

ضم معرضه عملاً استثنائيًا خالف به انحيازه إلى ظهور العنصر الإنسانى ظهورًا لافتًا . والعمل يغلب عليه الطابع التجريدى الهندسى ولم يظهر من الإنسان هذه المرة إلا أطرافه ثلاثية الأصابع ، على أن الإضافة الحقيقية بهذا التمثال هى ظهور ميل واضح إلى علاقات ديناميكية بالفرا غ البينى والفرا غ المحيط . والعمل عبارة عن عمودين سواد وين يتقاطعان تقاطع ضربات لعبة التحطيب الشعبية .

إن هذا العمل ، على أية حال ، هو آخر أعمال الفنان صبحى جرجس فهل يكون إشارة لبداية طريق جديد .. ربما !

---

* مجلة الهلال يونيو ١٩٩٩

المثَّال

حسام غريبة(*)

فى الوقت الذى أصبح كثير من الفنانين المصريين سماسرة ، لا يرون فى العمل الفنى إلا جانبه «السلعوى» ولا يرون فى شهرة الفنان إلا وسيلة من وسائل الثراء يوجد قليل من الفنانين ينتمون – أو بدقة – يتمنون الانتساب – ولو إلى الدرجات الدنيا – من فئة الفنانين الأنبياء الذين عاشوا حياتهم يكابدون ألوانًا من العذاب ولم يتنازلوا عن الصدق مع النفس والإيمان بثمار الروح المبدعة التى تتجلى فى الفن . وتركوا لغيرهم آثاراً لا تزال حية تعلم وتسعد أجيالاً لا حصر لها من البشر – بمن فيهم تجار الفن – الذين تطورت أدواتهم بتطور العلوم التطبيقية والتهموا الثروات وحدهم .

فمن كان يصدق مثلا – أن فنانًا مثل «ڤان جوخ» الذى لم يبع فى حياته غير لوحة واحدة بعدة فرنكات فرنسية قديمة تجاوزت إحدى لوحاته ثمانين مليونًا من الدولارات الأمريكية ! .. إن الفنان واحد واللوحة التى لم تُبع فى حياته هى ذاتها التى بيعت بعد موته بهذا الرقم المستفز . الأصلان ثابتان : **«الفنان ولوحته»** إنما الذى تغير هو مستجدات الحياة المادية والفكرية التى تراكمت وخلقت بتراكمها حواجز كثيفة بين **فنان اليوم / التاجر وفنان الأمس / النبى الذى يكرم فى المناسبات ويحتفى به فى كتب التاريخ ، أما أن يصبح قدوة تحتذيها الأجيال المعاصرة فأمر لم يعد مرغوبًا فيه !**

الغياب والحضور

أقدم الآن – لأول مرة – لقارىء العربية مثَّالاً مصريًا موهوبًا غاب عن الأضواء – عامدًا – منذ تخرجه فى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة سنة (١٩٦٢) ، ولتحديد هويته منذ البداية أقول : إنه ليس منتسبًا لطائفة الفنانين الأنبياء أو مدّعى النبوة وليس منتميًا إلى طائفة الفنانين السماسرة فى ذات الوقت .

وكان ولا يزال عشقه للكتل والحجوم والملامس النحتية أكثر من أى شىء آخر ، ولم يحفل بالمشاركة فى المعارض إلا فيما ندر . وقد أدهشنى عزوفه عن ممارسة ما يمارسه غيره من الفنانين من زهو بالذات وبما ينتجونه من إنتاج – مهما كان متواضعًا – كما أدهشنى فى هذا الغياب الاختيارى أن معظم تماثيله صرحية الإيحاء رغم صغر حجمها .

ويعترف المثَّال «حسام غريبة» بأنه لم يكسب مليمًا واحدًا من النحت منذ تخرجه سنة (١٩٦٢) . وكان يكسب عيشه من العمل فى دولة الكويت فى مجال التدريس وإخراج المطبوعات ، وكان يحلم ببناء محترف ضخم يتفرغ فيه تفرغًا كليًا ، غير أن حرب الخليج حصدت ثروته فاضطر إلى قبول الأمر الواقع ، وعاد إلى بيته بالمقطم يمارس النحت فى ركن صغير يزاحمه فيه أبناؤه !

وعندما التقيت به أخيرًا – بعد أربعة عقود تقريبًا – فاجأتنى مفاجأتان : المفاجأة الأولى أن ملامحه لا تزال محتفظة بنضارة طالب الفنون الجميلة . وكانت المفاجأة الثانية هى وجود مجموعة من التماثيل تربو على العشرين ، تضعه – بجدارة – بين فنانى الصف الأول بمصر .

وتثبت تلك التماثيل أن الموهبة الحقيقية لا توقفها عتمة التجاهل . ولحسن حظه أنه لم يتعرض إلى ما تعرض له المثَّال **كمال خليفة** من فقر مدقع ومرض ساحق وإهمال لا مثيل له من صناع القرار الثقافي ونقاد الفن وانقضاض ذئاب السمسرة على ما تبقى من أعماله حيث تباع اليوم أعماله بأسعار ضخمة . ولحسن حظ الموتى أنهم لا يعودون إلى الحياة وإلا مات كمال خليفة بحسرته للمرة الثانية بعد أن قتله الفقر والمرض فى المرة الأولى !

عندما التقيت بالفنان «حسام غربية» بعد هذا العمر أسعدنى أن وجدته هادىء الملامح والسلوك مثلمًا كان عندما كنا طلبة وكان يسبقنى بدفعة واحدة . وأسعدنى أن الأحداث الجسام التى عصفت بالعالم العربى فى حرب الخليج لم تصب معنوياته بسوء . ولم يفقد ثقته فى جدوى الفن . كان النحت ولا يزال بالنسبة له هو وسيطه التعبيرى المختار .

مشروع التخرج

اختار «حسام غربية» موضوع **«الشهيد»** عنوانًا لمشروع تخرجه . وكان تمثالاً صرحيًا تفوق به على كل أقرانه . وكان التمثال - على **المستوى المباشر** - ضرورة لا يتخرج الطالب دون أن ينجزها ، وعلى **المستوى غير المباشر** كان التمثال استجابة للخطاب السياسى وقتها ، الموازر لحركات التحرر الوطنى .

أما على **المستوى الاستيطيقى** فكان التمثال تتويجًا لتأمل حميم فى جماليات النحت المصرى القديم .

كان «حسام غربية» مثل غيره من الطلبة المتميزين - مبهورًا بتجربة المثال العظيم **«محمود مختار»** . وكان يكفى وقتها أن نقرأ فى مجلة «صوت الفنان» التى كنا نقتنيها من سور الأزبكية أن «مختار» كان يبقى لساعات طويلة أمام لوحات النحت البارز فى الدولة القديمة ليكون هذا حافزًا لتقليده والتفرس فى تفاصيل اللوحات أملاً فى الوصول إلى أسرارها الكامنة . وكان «حسام» من الذين أدمنوا زيارة المتحف المصرى . وكان يحلم أن يحتل تمثاله ميدانًا مثل ميدان الجامعة حيث تتألق فيه الآن رائعة «مختار» : «نهضة مصر» .

* * *

يظهر **الشهيد** / التمثال عملاقًا ، شامخًا ، منتصبًا ، متناسلاً من جماليات النحت المصرى ذى الكتل النقية ، الواضحة المعالم ، الخالية من التفاصيل غير الضرورية ، **راسخًا** ، فى وقفته رسوخ المسلة . وعلى الرغم من أنه **يضع كتلة الرأس على الكفين** - إشارة إلى الفداء - فلم نشعر باقتلاعها من الجسد لأن فى وضعها استقرارًا وإعلاءً لقيمتها .

إن الفراغ الفاصل والواصل بين الرأس والكتفين يمتلك أيحاءً قويًا بأن خطوط الجسد الرأسية تستطيل وتزيد من **عملقة الجسد** الذى جمع بين صلابة البناء المعمارى وليونة الخطوط العضوية . لم يبالغ الفنان فى هندسة البناء المعمارى ولم يبالغ - فى ذات الوقت - فى طراوة الأشكال العضوية .

ولأن هذا **الشهيد** لا يمثل شخصًا بعينه بل يمثل قارة وهى قارة أفريقيا فقد أخفى ملامح الوجه .

وعلى الرغم من أن هذا التمثال ينتمى إلى **«النحت المدارى»** يراه الرائى من كل جانب ، فقد أعطى «حسام» لظهر التمثال الأولوية بين كل الزوايا . قد يكون السبب فى هذا هو أن منطقة الظهر قد أعطته فرصة للتحرر من المشابهة بالواقع والتعامل مع النحت باعتباره عمارة تنهض فى الفراغ أو - على حد تعبير المثال الكبير **عبد الهادى الوشاحى** - تفرض الكتلة النحتية حضورها باعتقال الفراغ ! .. لهذا أتاحت له تلك الزاوية من التمثال فرصة التحليل والتأليف دون وقوع فى قيد النقل من نموذج واقعى . نفذ هذا التمثال سنة (١٩٦٢) بارتفاع قدره ٢٠٠ سم بخامة كان يضطر إليها الطلبة - لأسباب اقتصادية - وهى خامة الجص .

وعلى الرغم من السنوات الفاصلة بين تمثال **المقدمة** - أو **الشهيد** فقد كان لهذا العمل آثاره الأسلوبية فى تماثيله اللاحقة .

* * *

وكان أكثر تلك الآثار سطوعًا هو حرصه على **الطابع الصرحى** - مهما صغر حجم التمثال - ونبذ الثرثرة . من آثار تمثال البداية أيضًا استمرار **العنصر الإنسانى** وإن حرف نسبه الواقعية - بدرجات تتفاوت بتفاوت الحالات التعبيرية وإن حافظ لهذا التفاوت بقدر واضح من الاعتدال يجعل التشابه التشريحى بالواقع قائمًا .

ورغم ذلك فهو يحتفظ بذهنية رياضية تتجسد فى تنظيم الحوار بين **الثنائيات المختلفة** : بين الكتلة والفراغ . بين الفراغ المحيط أو المؤطر للكتلة والفراغ البينى الفاصل والواصل بينها ، وعلى الرغم من تعاطفه مع الحلول الجمالية التى كان يقوم بها الفنان القديم ، فلم يستدرج إلى نقل **«النمط المحفوظ»** مثلما يفعل الصناع المهرة ، بل أراد لفنه أن يعبر عن ذات فردية حرة ، مستقلة وموصولة - فى أن واحد - بعصرها وجذورها الثقافية .

لهذا يكتشف المتأمل فى أعماله دعوة ثابتة إلى **الوئام بين البشر** . وتقوم العلاقة بين الرجل والمرأة بدورها الرئيسى فى تجسيد تلك الدعوة ويشارك الأطفال - بالطبع - فى تلك الدعوة الوئامية تحيطهم الحيوانات والطيور الأليفة ، **حتى الطيور سيئة السمعة** تظهر فى عالمه رقيقة ، مسالمة ، تشارك فى الدعوة - ليس إلى النوع الذى تنتمى إليه فقط - بل إلى الانتماء إلى الأصل الثابت : «مصر» !

السيرك

السيرك من الموضوعات التى حظيت باهتمام كثير من فنانى العالم لما به من **مادة تعبيرية ثرية** ، أغرت البعض بما يظهره من انضباط وإحكام يبدو - للوهلة الأولى - تحديًا لقوانين الطبيعية ووجهت البعض الآخر إلى ما يشيعه من بهجة فى النفوس وما يظهره من توازن دقيق وتآلف فى الأسرة الجامعة بين الإنسان والحيوان والطير ، والزواحف ، بين ما هو مفترس وما هو مستأنس . وهو انسجام لا نظير له خارج حدود السيرك .

ذهب بعض الفنانين مثل بيكاسو إلى ما يدور فى الخفاء من حكايات حزينة . واكتفى «**ممدوح عمار**» بموضوعات حزينة لا تدور فى خفاء الكواليس بل فى قلب ساحة العرض . وتألق الفنان «**عبد العزيز درويش**» فى رائعته المسماة «المهرج الحزين» (اللوحة موجودة حاليًا بمتحف الفن الحديث) واكتفى المثال الإيطالى «**مارينو مارينى**» بالخيول الجامحة .

لم يحفل «**حسام غريبة**» بما يدور فى الكواليس من حكايات ولا بالجو الضاحك الذى يُشيعه مهرجو السيرك وإنما توقف عند السيرك باعتباره مجالاً لاستعراض ذكاء الإنسان وقدرته على تحدى المعتاد من الأمور اليومية وقدرته على الاحتفاظ بتوازن دقيق ، غير أنه لم يتوقف عند حدود التعبير المباشر عن تلك الدقة التى لا تقبل الخطأ ، والجمال الذى ترسمه الخطوط الهندسية الوهمية فى الفراغ والإيقاع الرياضى المنضبط الذى يحكم حركة اللاعبين ، بل اتخذ من كل هذا مثيرًا لتأملات ذاتية ، ففى تمثال بعنوان «**لاعبا السيرك**» تتمدد ساقا اللاعب الأول ، تبدوان ملتحمتين فيما يشبه كيانًا نباتيًا تنبت فى ذروته كتلة إنسانية صغيرة . والكتلتان تبدوان منسجمتين . وتشكلان بانسجامهما والتحامهما كيانًا واحدًا يجمع بين «الفعل» ورد الفعل .

وتتكرر فكرة **الالتحام** بين كتلتين أو فكرة التمثال ثنائى الكتلة فى تمثال بالغ الرقة بعنوان «**العناق**» يجمع بين رجل وامرأة .

أنجزه سنة (١٩٩٦) بمقياس = ٧١ × ٢٣ سم ومنفذ بمادة «البوليستر» . وعلى الرغم من أن الرجل والمرأة ظهرا **عاريين** فقد حالت المكونات الثقافية والاجتماعية دون إفصاح الفنان عن رغبات الجسد الصريحة ، وحتى يموه تلك الحقيقة فقد بالغ فى استطالة الكتلتين . وجعل عناق العاشقين يتم عند الذروة السامقة للتمثال وكأنه عناق **فى السماء مبارك منهما** .

ولم يكتف بتلك المراوغة الذكية بل أعطى الفراغات البينية دوراً ملحوظاً فى التلطيف والانصراف عما هو حسى ومباشر في فن يسمح بفضول الأصابع المرهفة على النقيض من لوحة الحامل المسطحة التى تسمح بالنظر دون اللمس ! ... ويتكرر الحوار ذاته فى تمثال : «الأمومة» حيث يقوم الفراغ البينى الواصل والفاصل بين كتلة الأم التى تفتح ذراعيها وكتلة الطفل المتكىء على كتف الأم بدور تمهيدى لهذا الاستقبال الجميل والعناق المتوقع .

الطيور

إذا كان «حسام غربية» قد أعار للشكل الإنسانى بعضًا من صفات النبات فقد أعار لتماثيله عن الطيور شيئًا من صفات الإنسان ، ففى تمثاله عن البومة لم يحفل بما يدار حولها من حكايات شعبية ، وإنما جسدها فى كتلة تنتمى بنقائها ووضوح معالمها إلى الجمالية المصرية القديمة وتنتمى بهيئتها الموحية بالكيان الأنثوى الإنسانى إلى ملامح امرأة من ريف مصر . ويصبح المثّال شاعرًا عندما يجسد طائر الديك ، يبدو الطائر منتصبًا ، مشرئب الرقبة ، منفرج المنقار تمهيدًا لإطلاق صيحته الفجرية إيذانًا بمولد يوم جديد .

---

* مجلة أكتوبر ١٩٩٩

الإنسان .. والحواجز(*)
في منحوتات العلاوى

اختار المثال محمد العلاوى لأعماله الفنية ثنائية درامية بالغة الوضوح والتأثير معًا وهى ثنائية : الإنسان والحواجز الخرسانية المعترضة .

ولأن هذه الثنائية المتعاكسة قد استدعت إلى ذاكرتى صورا من العدوان على الإنسان ، كما استدعت صورًا من المقاومة والانفلات من الحصار - قديمًا وحديثًا - فالأرجح أن تلك الثنائية - المفعمة بالإيحاءات - تحرك فى الذاكرة الجمعية ملخصًا لتاريخ الإنسان وهو تاريخ للعنف مع الأسف .

إن **حواجز علاوى** أشبه بالحوائط الشاهقة الصماء ، تخفى خلفها عن الأعين كل ما هو جميل وقبيح ، ولا تترك على سطحها غير الجهامة والتحذير . **ويشحنها** العلاوى بالعدوان على كيانات إنسانية فتعتصره عصرًا . ويبدو إنسانه **قادمًا من المطلق** ليرمز إلى الإنسان فى كل مكان ، فليس فى ملامحه التفصيلية - إن وجدت - ما يدل على انتمائه إلى بيئة اجتماعية وثقافية بعينها . وهو لا يحتفظ من هيئة الإنسان إلا بالتضاريس الإجمالية .

ورغم ذلك فإن الفنان لا يقطع الطريق على نفسه مع الإيحاء بجذور جمالية بعينها يحرص على استلهامها . **لهذا يترك باب الأخذ والاستلهام مواربًا** ، أحيانًا ، للإشارة إلى الانتماء إلى الجمالية المصرية القديمة ويبدو ، أحيانًا أخرى ، صريحًا فيفتح الباب للدرجة التى يقترب فيها من الاستعارة الواضحة كما فى تمثاله **«النسر والحمامة»** وهو تمثال صغير الحجم من البرونز . ولا يخفى التمثال تأثر مبدعه بالتحفة الفذة التى أبدعها المثال المصرى القديم لخوفو محاطًا بحماية النسر .

ويكاد تمثال العلاوى الذى أنجزه سنة (١٩٩٦) أن يكون خطابًا سياسيًا موجهًا للشعب ، يؤكد به الدعوة التى تلح بها السياسة الرسمية المصرية على إقرار السلام العادل . وأيا ما كانت نية الفنان فإن العلاوى يعد من الفنانين الذين يحرصون على وحدة المبنى والمعنى ولا يتخلون عن الدلالة مهما كانت مغريات المغامرات الشكلية . وقد قنع فترة طويلة بعنصرية الرمزين : **الجدار الشاهق المغلق والإنسان الفاعل ومتلقى الفعل** .

وقد رأى فى بساطة هذين العنصرين إيحاء قويًا يزداد تأثيره كلما تضخّم واحتل فضاء واسعًا ، لهذا تتسم كل تماثيل العلاوى - صغيرة الحجم فى الواقع - بطابع صرحى . غير إنه انتقل فى معرضه الأخير نقله لافتة فقد استبدل الفضاء بالحوائط المتهجمة وحرك أعضاء الجسد حركات بهلوانية ، وخلق بهذا المتغير جوا ديناميا تخطى به جو البناء والرصانة والسكون .

* * *

واستعار من الأساطير أسطورة **(إيكاروس)** الذى استطاع أن يتحرر من سجنه بالطيران بجناحيه وقدمه فى تمثالين برونزيين . أولهما بعنوان **(إيكاروس والحاجز)** والثانى بعنوان **(ايكاروس طليقًا)** . فى التمثال الأول يظهر الحاجز الذى كان خرسانيا متجهما من قبل وقد تمزق وصار معبراً إلى الفضاء - من ناحية أخرى ، وفى التمثال الثانى يبدو إيكاروس وقد تحرر تمامًا إلى الفضاء الممتد . وينتظر ميدانًا من الميادين يستقر فيه حتى تسعد به الملايين وتستقبل الأجيال رسالته عن الحرية .

وحلّت بركات **إيكاروس** على كثير من شخوصه فدبت فيها الحياة والنشاط ، ففى تمثال بعنوان **«توازن قلق»** والأجدر به أن يكون عنوانه **«علاقة بهلوانية»** أو عشوائية .

وهو يحتفظ لتمثاله بالحمامة والنسر وإن بدت العلاقات بينها متجاوزة حدود المنطق . ومثلما يحرص لاعب السيرك على الانضباط والتوازن نجح العلاوى فى إحداث التوازن رغم الفوضى الظاهرة .

---

* الهلال أكتوبر ١٩٩٨

نظرة إلى عالم المثَّال(*)

ثيو بالدين

لفتت نظرى إلى معرض المثَّال الألمانى «ثيو بالدين» - بباريس أسباب ؛ بعضها شخصى وبعضها الآخر موضوعى . فقد تزامن معرضه الذى أقيم بالمركز الثقافى لألمانيا الديمقراطية بشارع «سان چيرمان» مع معرض لى مشترك مع زميلين مصريين بالمركز الثقافى المصرى بشارع «سان ميشيل» . وكان التباين الحاد فى درجة حيوية المركزين ، ودور كل منهما تجاه فنانيه يفرض علينا المقارنة فرضًا .. ففى الوقت الذى أحاط المركز الألمانى فنانه برعاية مرموقة .. سواء فى طريقة العرض أو الإعلان والإعلام ، تحمّل «الفنانون» المصريون عبء الاتصال ، والإعلان ، والإقامة .. نيابة عن المركز المصرى المعزول . العاجز! ..

وحتى لا أستدرج لإغراء سرد المتناقضات انتقل سريعًا إلى **الأسباب الموضوعية** التى لفتت نظرى إلى هذا المثَّال ، وإن لم تخل تلك «**الموضوعية**» من دوافع ذاتية أيضًا ! .. فقد ذكرنى إبداع هذا الفنان بإبداع الستينيات «المصرية» ؛ عندما كان الموضوع الوطنى ، والقومى مثيراً لإبداع الفنانين . ولم يكن «**بالدين**» شاهدا محايدا ، بل مشاركا ، ومشتبكا فى العمل السياسى الثورى ، وتعرض للسجن ، واضطر إلى الهجرة .. ثم العودة إلى الوطن بعد استتباب الأمن .

* * *

ويُعد فنه أحد النماذج الجيدة «للفنان - السياسى» الذى عرف الخط الفاصل بينهما .. بحيث لا يصبح العمل الفنى «صدى ميكانيكيا» لل «فعْل» السياسى ، بل تعبيرا عن موقف ورؤية إنسانية شاملة ، موصولة أشد الاتصال بالإنجازات الفنية : القومية ، والعالمية ، فبلمحة واحدة نستطيع اكتشاف أن إبداعه تولد من إطار **التعبيرية الألمانية** ذات الطابع المميز والذى يتسم بالحدة، والتهاب العواطف ، وربما كان تعبير «المليودراما» أقرب إلى وصف مظاهرها الخارجية .

كما يعكس إنتاجه ، واعترافه .. تأثره بإنجازات **النحت المعاصر** .. وبشكل خاص بإنجازات" **هنرى مور**" وبمظاهر الطبيعة كالأشجار والأغصان الجافة .

وبالنحت الشعبى الأفريقى احتل الإنسان - بهينته المحورة تارة ، والمشابهة للواقع تارة أخرى - البطولة .

واستحوذت **المرأة** على أكبر نصيب فى تلك البطولة . ولم يقدمها فى معظم الأحوال باعتبارها شكلاً موصوفًا عن "موديل" - أو عينة بشرية بل باعتبارها رمزًا يتسع للإشارة والإيحاء بالوطن الخصيب وبالأجنة التى تنتظر الخروج .

وهى - أى المرأة - فى تمددها غير المسترخى ، وفى جلستها المنتصبة ، أو قيامها الشامخ .. قوية . قادرة على حماية الآخرين ، ففى منحوتة بعنوان "**(الأم والطفل)** - أنجزها عام ١٩٦٥ - تظهر الأم بكتلتها الجبلية - متطلعة إلى خطر قادم ، وتصنع من ملاءتها وجسدها مأوى لصغيرها .

وتشكل كتلة الأم والطفل كيانًا نحتيًا ، لا يعترف إلا بالفراغ الراسم للحدود الخارجية ، ولم يسمح إلا بفراغ داخلى أسفل ساقيها . لقد بالغ هذا الفراغ البينى فى ثقل كتلة الأم .

ونرى "المرأة" شامخة فى جلستها .. فى محنوتة بعنوان **(إمرأة حامل)** أنجزها عام ١٩٤٨ ، ذات أطراف خشنة تذكر بنظائرها فى إبداع الأربعينيات والخمسينيات المصرية - أى فى نفس المرحلة الزمنية .

ولست أظن أن تأثرًا أو تبادل تأثير قد تم بين "بالدين" والفنانين المصريين ، فلم يكن وما يزال غير معروف بين الفنانين المصريين ، بالإضافة إلى أن النموذج الفرنسى فى الثقافة كان السياق الأكثر تأثيرًا على الإبداع التشكيلى المصرى ، غير أن أداءه النحتى ورؤيته تنضج بدرجة أفضل - فى تقديرى - فى منحوتة بعنوان **(امرأة ممدة)** أنجزها عام ١٩٧٢ .

ففيها ينطلق خطوات فى طريق التخفف من المشابهة الواقعية إلى جانب الرمز (المرأة - الوطن - الطبيعة) .. فجسدها يأخذ من كثبان الصحراء والارتفاع والانخفاض والاستمرارية ، ومن حسية الجنس وخصوبته استدارات الصدر والبطن .

ويقوم الفراغ الخارجى والداخلى بخلق كيان حى متوتر .. توتر المخاض ، توتر من يستعد لتقديم هبه عظيمة للإنسانية !

أستاذن القارىء فى دعوته لتأمل عدد من النماذج التى أعجبتنى . أولها - دون أن يعنى هذا أفضلها - منحوتة من الفخار الأسود بعنوان (**الجذع الأسود**) لقد ألهم جذع «**فينوس**» ، المكتمل شابا وجمالا واتزانا ، عشرات الفنانين شرقا وغربا بابتكار تنويعات لا حد لها منه . كما ألهمت «**أساطير التحول**» من جنس إلى جنس أو من نوع إلى أخر بتحولات مشابهة فى مجال الإبداع الفنى ، وبالنسبة لـ «بالدين» فقد اختار تحول الجذع - الذى يشكل بطبيعته محاور الخصوبة والمتعة - من مادة الكائن الإنسانى إلى مادة النبات ، واستعار له خشونة ملامس الأشجار ؛ التى تعلق بها طويلا : دارسا ، ومتأملا ، ومسجلا لها فى عديد من الصور الفوتوغرافية «ربما» خطرت له "**دافنى**" فى تحولها إلى نبات هربًا من «**أبولو**» ..

غير أن «بالدين» استخرج لنا كتابًا أسطوريًا جديدًا .. ينتظم الموروث ، والمختار . لم يصبح «الجذع» عند «بالدين» - التعبيرى - بناء يستنسخ الرصانة الكلاسيكية بل يتمرد عليها ، بملء محاور الخصوبة فى الجسد بما يستحقه من طاقة فعالة ، وحركة ، وتوتر . فالجذع يبدو مشتبكًا فى معركة ما : فالكتل فى صعود وهبوط ، والملامس الخشنة . الدوامية . تخالف اندفاع الكتل ، وتصرفنا - بالتالى - عن جمال الشكل إلى دراما «الفعل» ، وهى دعوة كل التعبيرين .

رأس به مسمار !

رأس من الخشب مغروس به مسمار حديدى . أنجز عام ١٩٣٩ ، ويشارك به عشق كبار فنانى الغرب للمنحوتات الشعبية الإفريقية . وألهمهم هذا العشق الأسلوب التكعيبى . ويبدو أن «بالدين» لم يتعلق بهذا النحت الشعبى ، وبما حركه داخل كبار المبدعين الغربيين ، تعلقًا كبيرًا ، فلم تظهر آثار هذا التلاقى إلا فى أعمال متفرقة .. عبْر أزمنة متباعدة .. وتفسيرى لهذا أنه لا يميل كثيرًا إلى البناء الهندسى . المعمارى .. والذى يمثل النحت الفرعونى ، والنحت الإفريقى نماذج باهرة له ، بل يميل أكثر إلى تداعيات الدفق العاطفى الانفعالى ، وربما لهذا السبب طعن هذا الرأس المعمارى . **المهندس بمسمار حديدى** .. لا مبرر له – فى تقديرى – إلا الاعتراض على الإنسان المعمارى ! .. ذلك الاتساق الذى أحببته بسبب ميراث الحب للنحت الفرعونى .. والذى دفعنى إلى الإعجاب بمنحوتة (بالدين) .

وجه مشكَّل من شرائح النحاس

أنجزه عام ١٩٧٦ . إن إطلاقه هذا العنوان على تمثاله يعنى أنه يضعه موضع التجريب . وليست محاولات تسطيح الكتلة فى الفراغ بدلاً من كونها مستديرة بالشىء الجديد على النحت المعاصر ، وكذلك رسم كتل فراغية عبر الشرائح المسطحة .. باقتحامها أو بطى بعض حوافها . ومن بين الذين وفقوا إلى ذلك الأسلوب النحات المصرى **«محمد رزق»** . ورغم عدم الجدة فقد أحببت هذا الوجه .. ربما بسبب حيوية الخطوط الخارجية ، والطريقة التى ترجم بها خصلات الشعر . تلك الحيوية التى تذكر بالرسم بأداة القلم الرصاص .

تلك كانت لمحة سريعة على مثَّال غير معروف لدى الفنانين المصريين على الرغم من شهرته العريضة فى بلاده ، التى تحرص مؤسساتها الثقافية على تقديمه للعالم بالصورة اللائقة ، .. التى نتمناها لمن يستحقون من فنانينا .. وما أكثرهم !

---

* القاهرة ١٥/٥/١٩٨٨

لقاء مع ..(*)
المثال العالمى جيو بومودورو

لكل دورة من دورات البينالى فى مصر والخارج حدث محورى أو مجموعة من الأحداث تذكر به . وفى الدورة الأخيرة (السابعة) لبينالى القاهرة ١٩٩٩ وقع حدثان مشرقان جعلا منها مناسبة لا تنسى .

أولهما هو فوز فلسطين بالجائزة الكبرى لأول مرة فى تاريخ البينالى ، فاز بها الفنان الشاب سليمان منصور (٣٢ سنة) .

أما الحدث الثانى فهو دعوة المثال الإيطالى الفذ بومودورو Pomodoro (Gio) ليكون ضيف شرف . جاء بومودورو مصاحبًا لمنحوتاته ورسومه الرائعة وتخلف الفنان الفلسطينى . ولحسن الحظ لم تحل الظروف دون حضور أعماله وفوزها – عن استحقاق – بأكبر جوائز البينالى .

اعتدنا فى بينالى القاهرة والبينالى الأسبق منه وهو بينالى الإسكندرية منح بعض الجوائز لأسباب سياسية محضة – وكنا نقبلها على مضض لأن ظرفا سياسيًا طارئًا برر المساندة ، بينما جاءت جائزة **فلسطين** هذه المرة وقد أصابت عصفورين بحجر واحد . وإذا كان واجب المساندة لفلسطين ضرورة قومية مستديمة فقد ارتفع **مستوى العمل** الفنى والفكرة المؤسسة له للدرجة التى لم يكن فى حاجة معها إلى المجاملة بل إلى التقدير الفعلى .

ضم عمل **سليمان منصور** عشر لوحات من النحت البارز لشخوص معلقة فى الفراغ ، تواجه مشاهديها فى وجوم . نجح بخامة البوليستر فى أن يعطينا الإحساس بأننا أمام أسطح من الطمى الذى جففته حرارة الشمس وشققه الظمأ ، تنبعث منها تلك الشخوص المعلقة ، لا فرق بين الأرض وشخوصها فى الملمس .

ولأن الفنان لا يعبر عن ملابسة عابرة بل عن وطن مستلب فقد انصرف عن وصف أبطال بعينهم يستحقون التكريم إلى التعبير عن إنسان كلى هو الإنسان الفلسطينى ، وهو صورة مطابقة من أرض ظمأى تنتظر استعادة حيويتها .

استطاع سليمان منصور أن يقدم صورة فنية دقيقة عن الواقع الفلسطينى .

* * *

«جيو بومودورو»
رمز للنحت

أما الحدث الثانى فهو استضافة أحد رموز النحت المعاصر فى العالم (بومودورو) الذى جاء القاهرة مصاحبًا لخمسة وأربعين طنا من المنحوتات والرسوم الملونة التى توزعت خارج وداخل قصر الفنون .. وهى منحوتات ذات طابع صرحى . بنائى . لها حضور يغوى الحواس بالتأمل واللمس والإعجاب بالتقدم التقنى الذى جعل من أمر صب الأشكال المنحوتة والفراغات البينية الدقيقة أمرًا ممكنًا .

إن منحوتاته ذات الهيئة المعمارية الراسخة (**وقد درس الهندسة التكنولوجية فى شبابه**) تبدو - على حد تعبير المثال المصرى الكبير عبد الهادى الوشاحى - وكأنها تعتقل الفراغ ، فهى لا تترك له إلا القليل والدقيق .

إن أشكاله المعمارية المنحوتة ورسومه الضخمة صارمة فى هندسيتها ونقاء معالمها تدور فى فلك الحوار بين شكل الدائرة وشكل المربع .. وهو حوار مفعم بالحركة والتمرد .. تتمرد الأشكال المكعبية على إطارها المستدير مثلما تتمرد على المربع (مربع اللوحة فى مجال الرسم الملون) وهو يجمع فى اقتدار بين **رصانة العمارة** وحاجتها إلى الرسوخ والاستقرار وحاجة ذات الفنان إلى **التعبير عن قلق عصرنا** الذى نعيشه واضطرابه .

صراع المتماثلين !

إن ثمة قواسم مشتركة بين **صفات الدائرة وصفات المربع** ، فكلاهما مغلق - هندسيًا - على ذاته ، مفتوح - رمزيا على الإحالة إلى الكون والزمن .. لهذا احتفل بومودورو - خاصة فى رسومه الملونة بالألوان المائية بهذين الشكلين واستخدم لها أوراقًا يدوية الصنع شبيهة بملمس النشاف ، يخط فوقها حدود أشكاله المكعبة والمحرفة - منظوريا - ليحررها من ثباتها وسكونها ويطلقها صوب أطرها المستديرة / المربعة ليدمرها !

لقاء معه !

قلت لبومودورو : لقد عبرتُ إلى منحوتاتك عبر الجمالية المصرية القديمة فثمة صفات مشتركة بين المنحوتات المصرية القديمة ومنحوتاتك ، أعنى صرحية المعمار ونقاء الكتلة ووضوح معالمها وإن اختلفت منحوتات المصريين عنك فى كونها مستقرة ، هادئة .

رد بسرعة : لقد تأثرت بالنحت المصرى القديم .. ولم يكن الفن المصرى فنا تشبيهيا ، بل هو فن مثالى ذهنى يمجد الموت . **قاطعته قائلا** : دعنى أختلف معك .

وكدت أقول له : إن نظرة بعض المستشرقين لا ترى فى الفن المصرى إلا صفة واحدة هى صفة الجنائزية بينما أرى أن الفن المصرى لا يمجد الموت بل لا يعترف به إلا باعتباره معبرًا إلى حيوات متجددة .

ويبدو أنه قرأ ما كنت فى سبيلى لإعلانه فقاطعنى بدوره : قبل أن تعترض انتظر ما سأقوله : إن صروح الفن المصرى استلزمت من مبدعيها وعيًا وصبرًا مميتًا حتى يتم الانجاز ، وهو عمل روحى فى الأساس ، وهذا هو المشترك بيننا ؛ فأنا عاشق لهذا النوع من الموت : الموت فى العمل الدقيق الصعب . وهو فن - أى المصرى - يغرى الفنان بالفناء فيه ويدعو مشاهديه إلى بلوغه ، صعودًا إلى لحظة الإشراق ، وأنا بدورى أدعو مشاهدى إلى هذه الحالة ، **وهى حالة دينية فى جوهرها** ، واستطرد بومودورو

قائلا : مثلما استفدت من الإنجازات المصرية القديمة واستفدت من بعض الإنجازات المعاصرة . وعندما جئت إلى القاهرة أصررت على لقاء الروائى المصرى العالمى نجيب محفوظ لكى أشكره على ما قدمته لى ثلاثيته من فهم عميق لمصر المعاصرة .

ووجدتها فرصة كى أسأله عن رأيه فى الجناح المصرى بالبينالى فازدادت نبرة صوته جهرة لفتت إلينا الأنظار : كيف تتاح فى موروثكم كل تلك الكنوز الفنية ولا تستفيدون بها فى فنونكم المعاصرة .

وبدلا من ذلك تجرون وراء الغرب تلتقمون من فتاته ؟ ! .. وواصل حديثه فى نبرة هادئة : لقد أعجبت بالفنان الفلسطينى الذى نال الجائزة الكبرى ولم يعجبنى الفنان المغربى . (يقصد الفنان محمد القاسمى) لأننى لا أحب للعمل الفنى أن يطرح أرضاً .

صحيح أننى أرسم وأنحت الأعمال الصغيرة على الأرض لكن عند عرضها يجب أن ترفع عن الأرض ، لأن الأرض مصنوعة لكى نسير عليها بالأحذية (كان يشير إلى أرض متحف الفن الحديث حيث جرى الحوار) .

الأثرياء والفن !

قلت محاولاً توجيه دفة الحديث وجهة جديدة : أعمالك الصرحية التى شاهدنا لها صوراً فى الأماكن العامة .. من الذى يمولها ؟ أجاب : أثرياء المدينة المستنيرون هم الذين يدفعون من أموالهم وأنا أدفع من موهبتى وخبرتى ولا أتقاضى عنها شيئا .

قلت فى دهشة : وكيف تعيش إذن ؟!!

رد ضاحكًا : طبعًا من فنى فأنا أكلف أحيانًا بتجميل واجهات مؤسسات كبرى ، وهناك من يقتنى منحوتاتى الصغيرة ورسومى وأعمالاً فنية أخرى .

---

* مجلة الهلال فبراير ١٩٩٩

مصطلح(*)

"التصوير بين الأصل الملتبس والترجمة الملتبسة"

طرح سؤال هام فى الملتقى الفكرى الدولى الموازى لبينالى القاهرة فى دورته الرابعة هو : أيهما أفضل للمصطلح الفنى .. الإبقاء عليه كما هو فى لغته الأم .. أم ترجمته إلى اللغة القومية مهما حدث له من التباس؟ .

رأى فريق إن إقحام المصطلحات الأجنبية دون ترجمة إلى اللغة القومية .. يسهم فى إفساد نقائها ، ومع تراكم الإفساد تموت روح الأمة .

ورأى فريق آخر إنه لا خوف على اللغة القومية من المصطلحات الأجنبية لاكتسابها صفة العلمية والعالمية ، وأن اللغة - أية لغة - كيان حى إن لم ينمُ يضعف ويموت .. وفي رحلة التطور تسقط من المعاجم كلمات وتولد كلمات جديدة . إن «القرآن الكريم» - المرجع الرئيسى لنظام اللغة العربية - قد دخلته كلمات من اللغة الفارسية . سواء كانت اللغات ذات أصل واحد أو أصول متعددة .. فإنها تتبادل التأثير والتأثر. إن اللغة هى ذاكرة الأمة ، غير أنها ذاكرة مشاركة مع نظائرها فى صنع حضارة الإنسان .

اختار الفريق الثالث طريقًا وسطًا .. أى الترجمة والاحتفاظ بالأصل والترجمة الصوتية للكلمات التى يصعب نقلها إلى العربية مثل كلمة : **دادا ، وباوهاوس ، وكوبرا** .. إلخ وترجمة المصطلحات التى لها معنى فى «اللغة» .. ومن بين تلك الكلمات المصطلح الذى نحن بصدده وهو مصطلح الـ «Painting» - فى الإنجليزية - و«Peinture» فى الفرنسية والذى ترجم إلى اللغة العربية ترجمة سببت ارتباكًا بين النقاد والفنانين .

* * *

لم يكن أمام مؤلفى القواميس العربية إلا أن يعودوا إلى المرجع الأول وهو «القرآن الكريم» .. ظهرت كلمة «صور» واشتقاقاتها ست مرات فى «القران الكريم» .. بمعنى جوهرى واحد .. هو : التشكيل ، والتكوين ، والبناء .. ولأن «المادة الأولية» القابلة للتشكيل ذات حجم ، مهما صغر ، فمن المنطقى أن يأتى التكوين ، والتشكيل ، ثلاثى الأبعاد .

إن لفظة «تصوير» العربية و«Peinture» الفرنسية «**تختلفان**» فى المعنى فى مجال «الفنون الجميلة» ، و«**تتفقان**» - إلى حد بعيد - فى مجال الوصف الأدبى ، وساق قاموس «لاروس» مثلا قال فيه ، (إن موليير ، مصور ، كبير) "Moliere est un grand Peintre" . إن صفة «المصور» التى وصف بها «موليير» لا تعنى ، بالطبع ، قدرته على محاكاة الواقع ، بل تعنى قدرته على إبداع واقع هو الواقع الفنى ، المتصل والمنفصل - بدرجات كمية وكيفية - عن الواقع الحقيقى ،

.. و«التصوير» فى المعنى القرآنى لا يعنى «الخلق» .. أى الإنشاء من عدم ، بل يأتى فعل «التصوير» بمعنى : «التكوين» و«التشكيل» بعد الوجود الفعلى للمادة الأولية : «ولقد خلقناكم - ثم صورناكم» : سورة الأعراف الآية رقم (٧) . «هو الخالق - البارىء - المصور» : سورة الحشر الآية رقم (٥٩) ، «هو الذى يصوركم» فى الأرحام كيف يشاء» : سورة الانفطار الآية رقم (٢٨) .

عندما يراجع القارىء لفظة «Peinture» الفرنسية فى القواميس والموسوعات الآتية

La rousse Petit Robert .. Grand divtionnaire encyclopédique universalis

بالإضافة إلى القاموس الفرنسى العربى : «المنهل» .. سيجد إنها تتفق جميعًا على **صفتين** أساسيتين المجال الفنى الذى يوصف فى العربية بفن «التصوير» : الصفة **الأولى** هى : اللون والتلوين . الصفة **الثانية** هى : التعامل مع سطح مسطح .

* * *

المدهش فى الأمر أن مصطلح **«التصوير»** العربى .. بعيد عن وصف إبداعات الفن الإسلامى الذى كان ينبذ فى رسومه التجسيم ومشابهة الواقع ، وفى ذات الوقت يكاد ينطبق المصطلح العربى انطباقًا على الإبداع الأوروبى باستثناء الأعوام المائة الأخيرة ؛ إن لفظة «تلوين» لا تصف إلا اتجاهًا فنيًا واحدًا - فى الغالب - هو **«التجريد اللاشكلى»** . ولو تتبعنا المعانى المختلفة لكلمة Painting أو كلمة Peineure لوجدناها مراتب تتباين كيفًا وكما : فهى تعنى «الدهان» ، والمزوق ، والرسام .

لا تكتفى الكلمة الواحدة بهذا التعدد ، **بل تنتقل أحيانًا إنتقالاً طبقيًا** باتحادها بكلمة أخرى ؛ فكلمة «Graveur» التى تعنى النقاش والحفار .. عندما تتحد بكلمة «Peinter» ينتقل الشخص الذى كان نقاشًا إلى صفة **«النحات الأصيل»** المبتكر لموضوع وأشكال منحوتاته .

لا شك أن المصطلح الأوروبى والمصطلح العربى قاصران عن وصف كثير من الإبداعات الفنية المعاصرة ، ويستدعى هذا القصور ، على المستوى الدولى والمحلى ، ابتكار مصطلح جديد يتسع للإبداعات الجديدة .. ويتجاوز حدود المعانى القاموسية الحالية .

* * *

إن تعبير «الرسم الملون» الذى شاع مؤخرًا فى الكتابات النقدية فى مصر .. يعد أكثر تسامحًا ورحابة .. من حيث اتساعه إلى احتواء عناصر قد تتجاوز حدود السطح المسطح وحدود اللون .. ويعيد إلى الذاكرة ، فى ذات الوقت ، جماليات الرسوم المصرية القديمة التى احتفلت بموسيقى الخط ، وجماليات الرسوم الإسلامية التى احتفلت بالخط واللون .

---

* الثقافة الجديدة أكتوبر ١٩٩٣

ملحق الصور



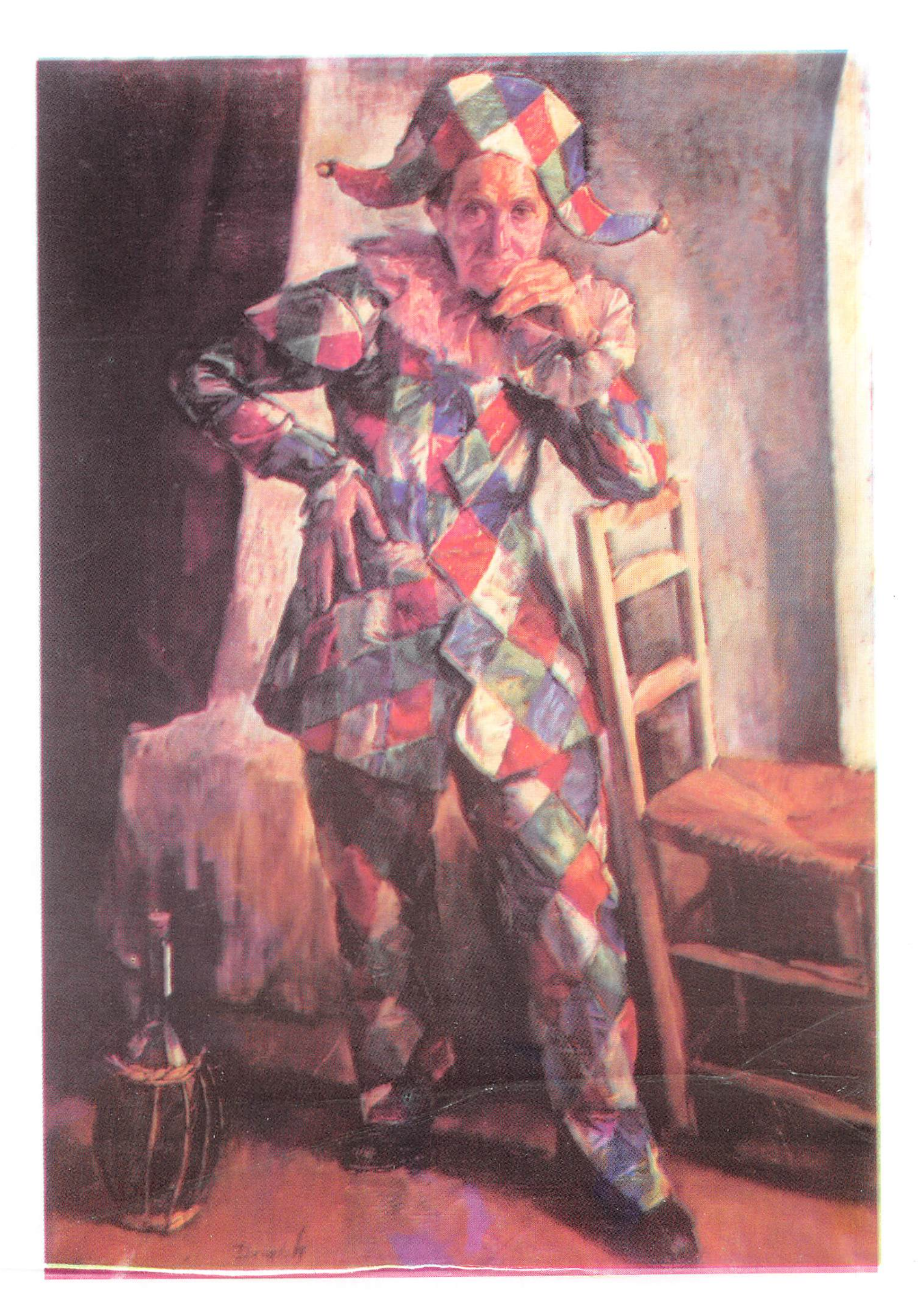
«بورترية» للفنان بيكار



«بورترية» للفنان بيكار



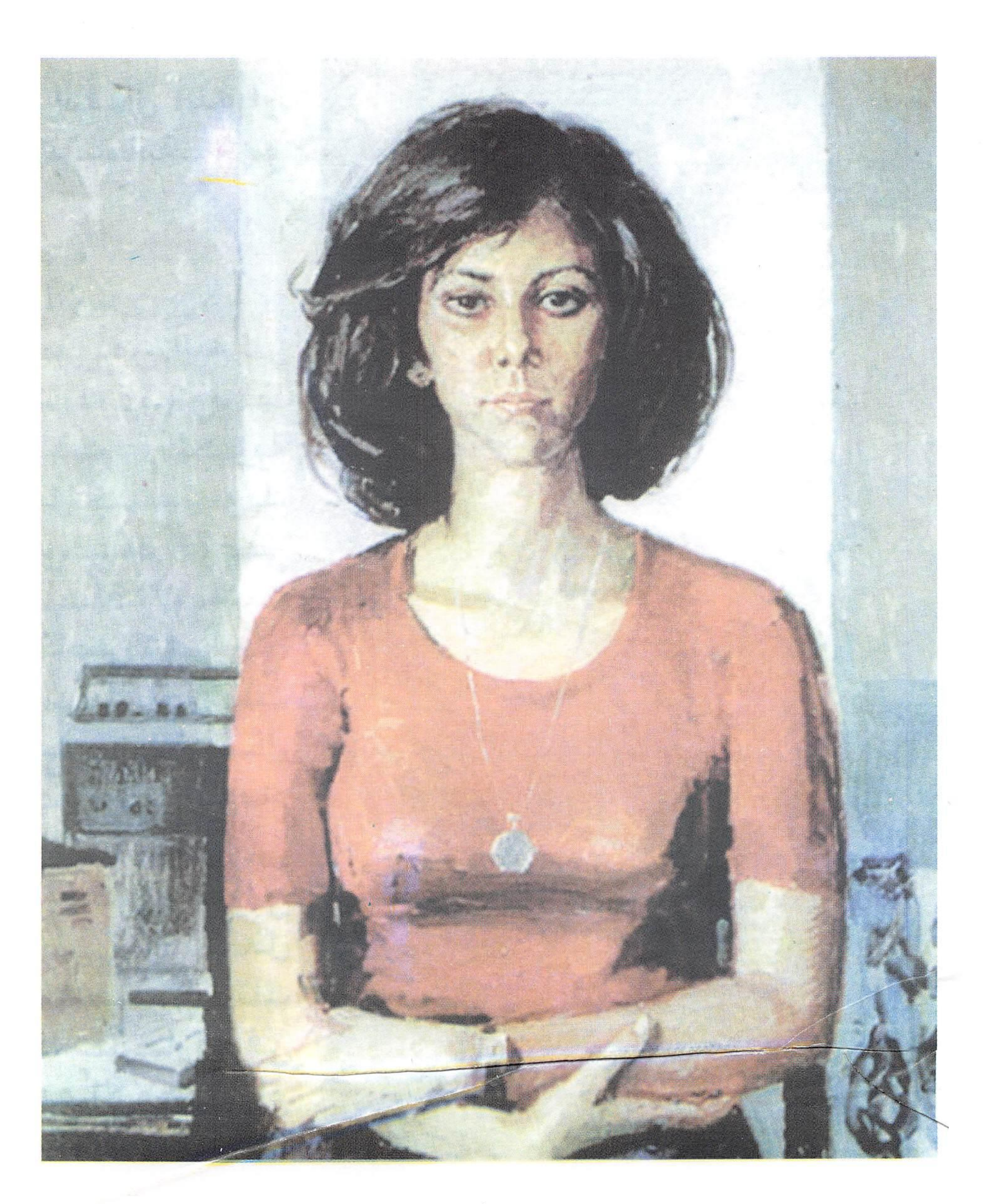
من أعمال «بيكار»



«المهرج الحزين» للفنان عبدالعزيز درويش



«فلاح مصرى» للفنان درويش



«بورترية» من أعمال درويش



إحدى تجليات الفنان « فؤاد كامل »



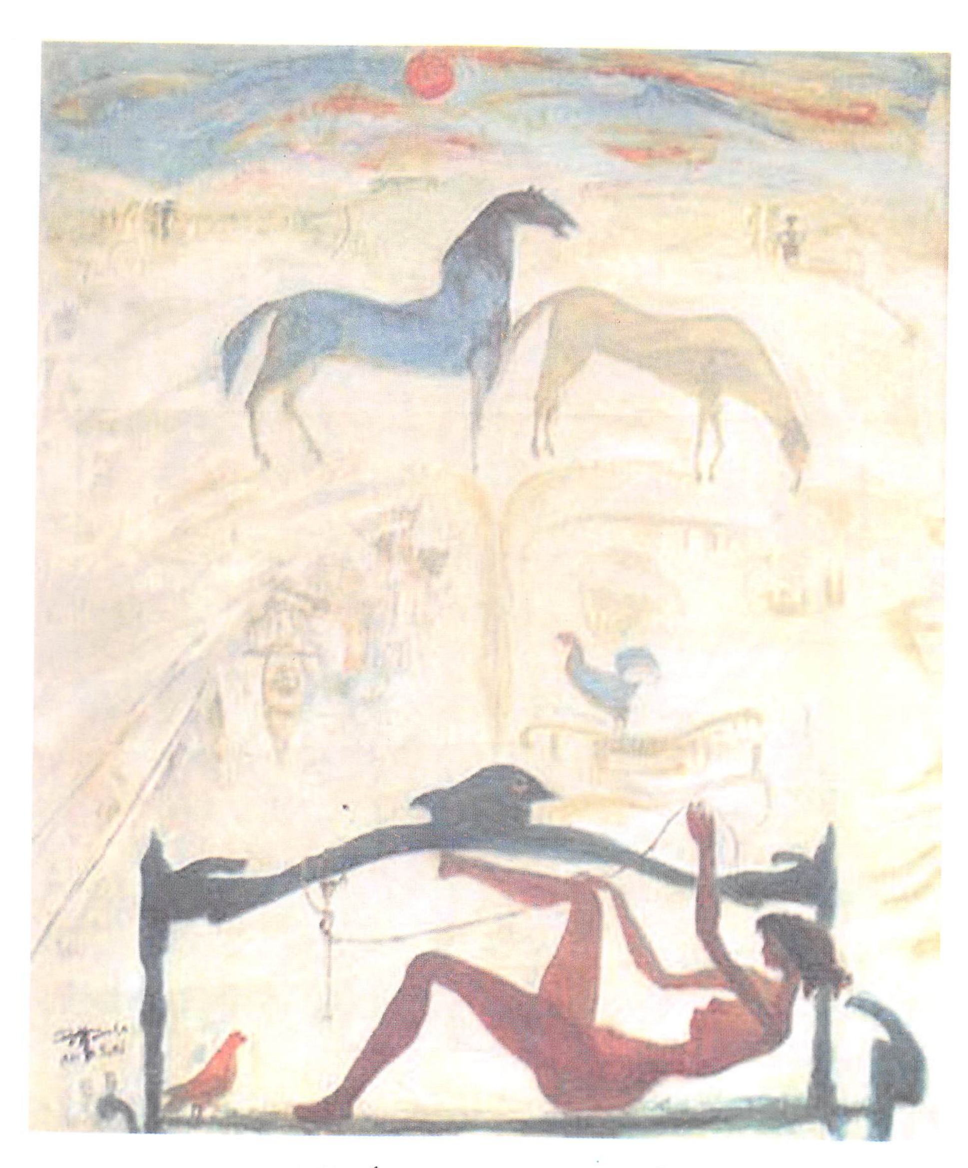
«تقلبات لونية» للفنان فؤاد كامل



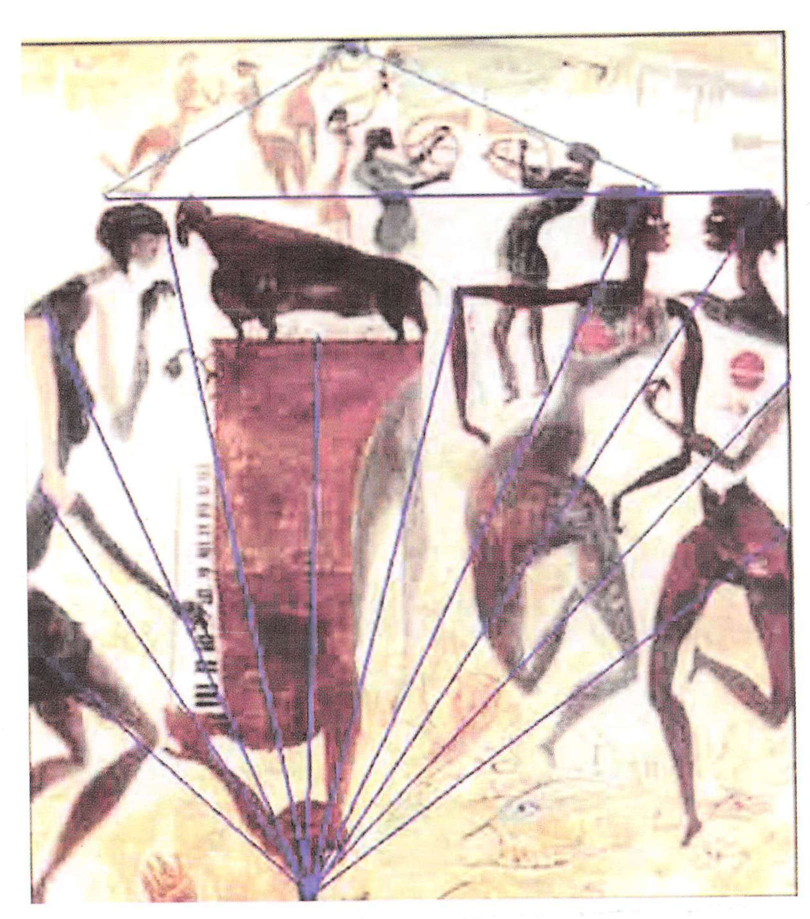
«مناطق مسحورة فى الأعماق» لفؤاد كامل



«حامد ندا» يغنى للسلام



« المرأة - الطائر - الحصان » من أعمال ندا



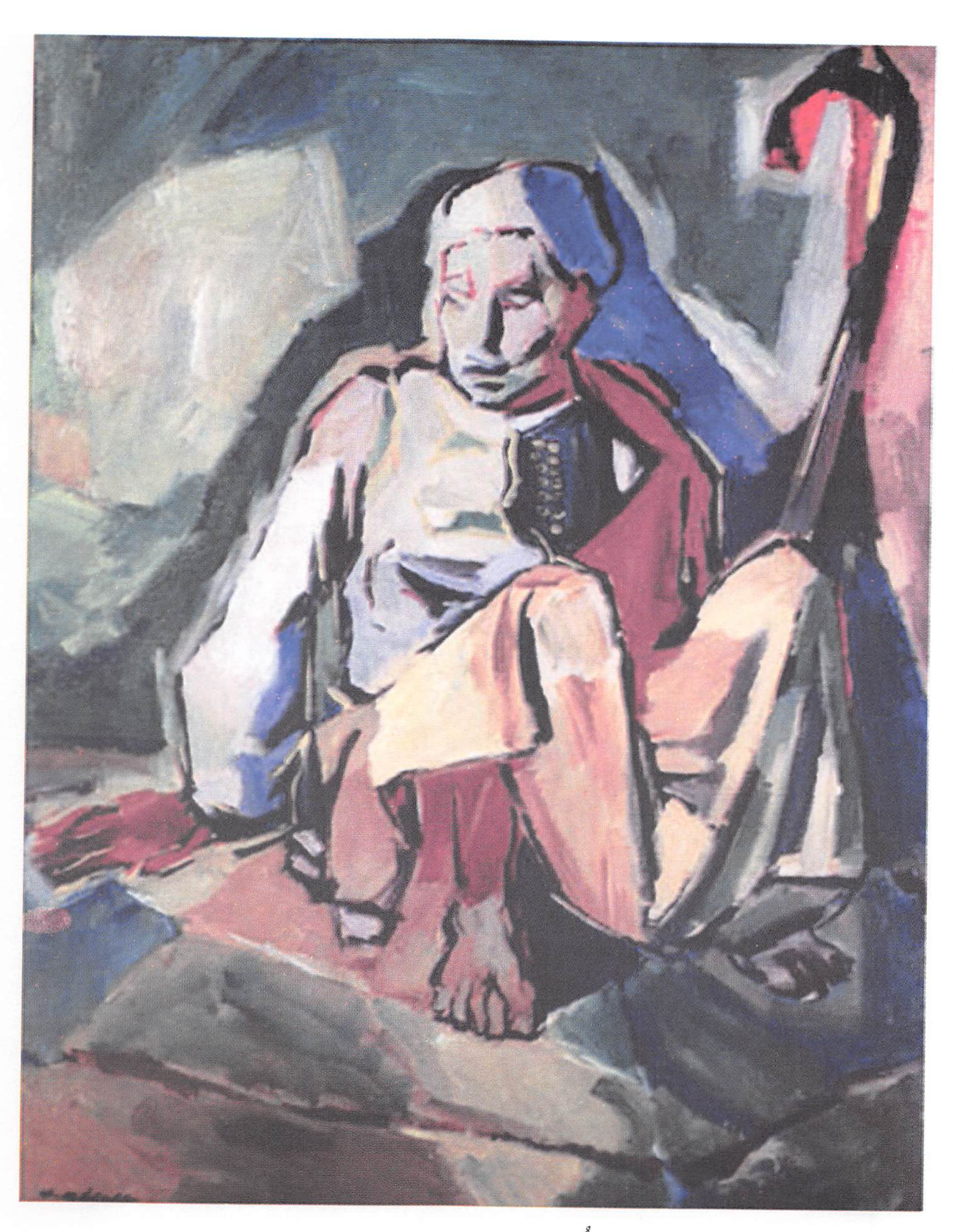
«البيانولا» للفنان ندا



«عندما يصبح الحرف وطنا» للفنان حامد عبدالله



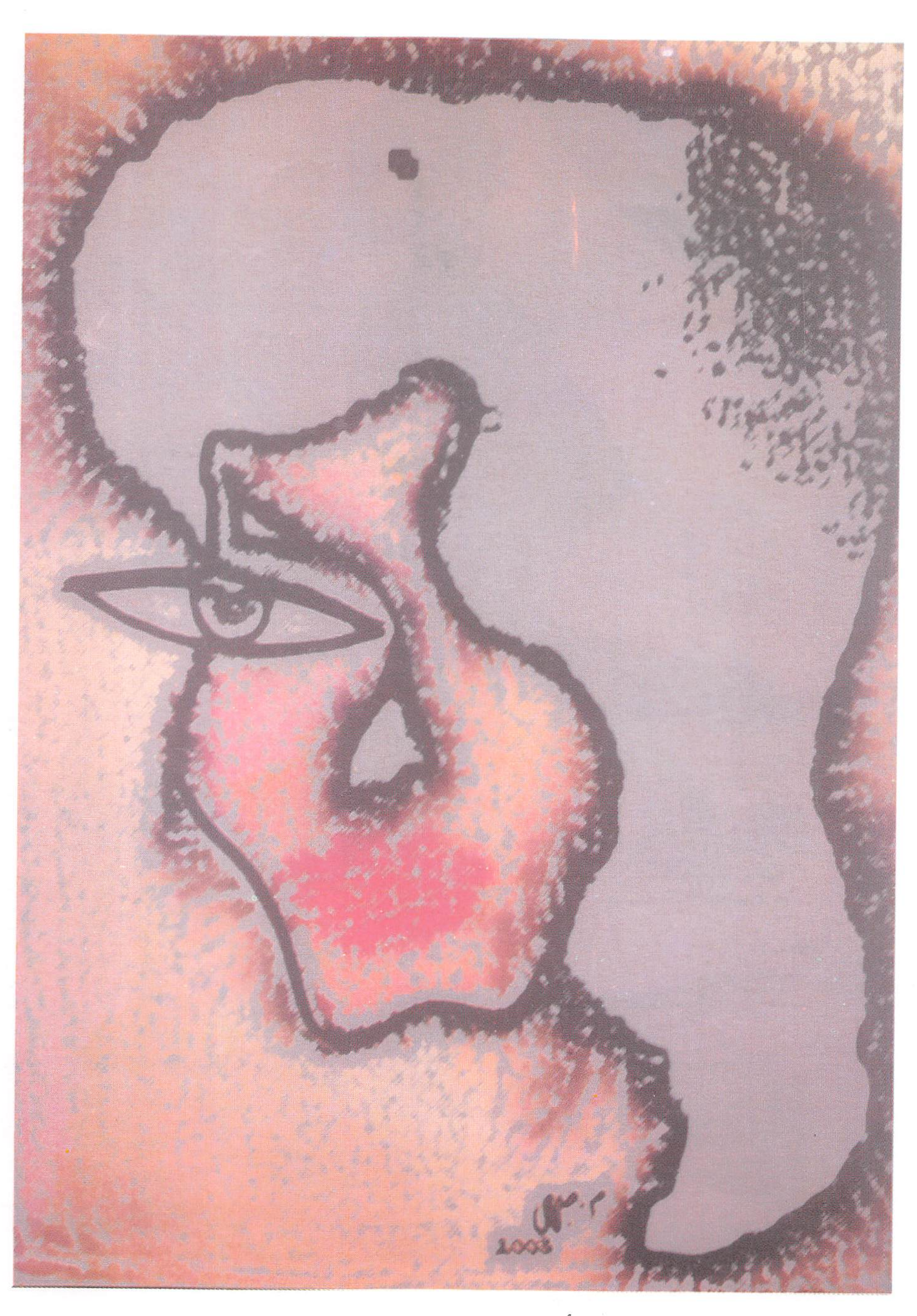
«المقهى» للفنان حامد عبدالله



«ترقُب» للفنان حامد عبدالله



«محمد صبرى» واستعراض المهارة



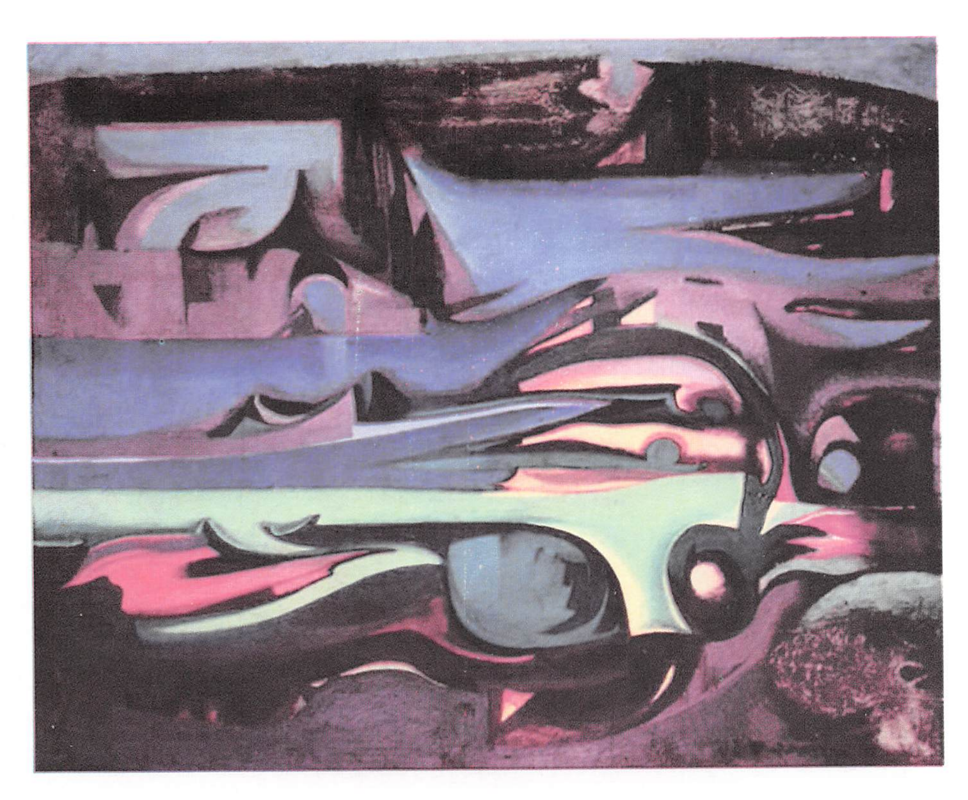
«تألق وإبداع» محمد صبرى



« محمد صبرى » مع الكاميرا



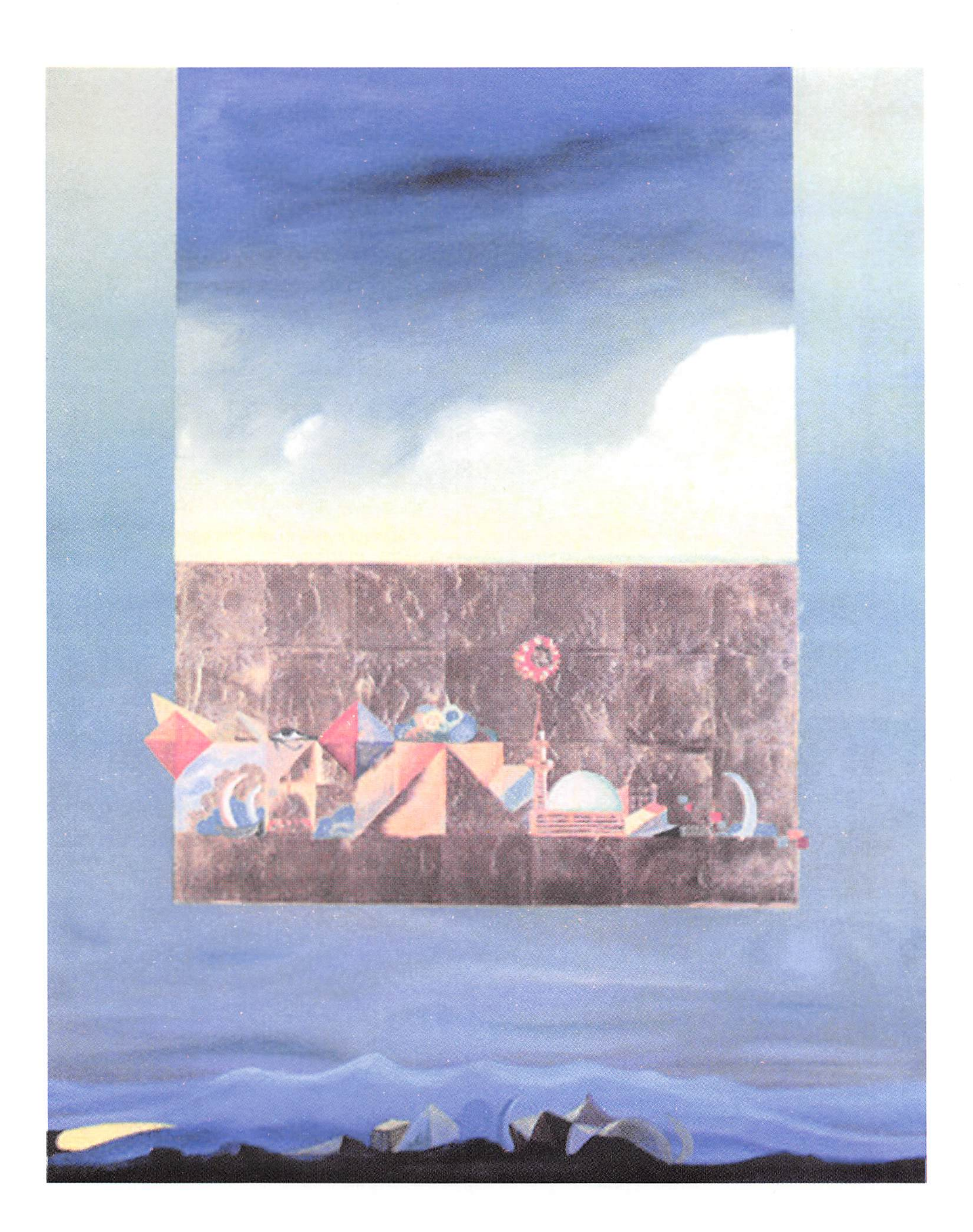
«حالة وجدانية مضطربة» للفنان حامد الشيخ



«حالة تعبيرية» للفنان حامد الشيخ



«بورترية» من أعمال حامد الشيخ



«الحنين إلى الوطن» من أعمال عبدالغفار شديد



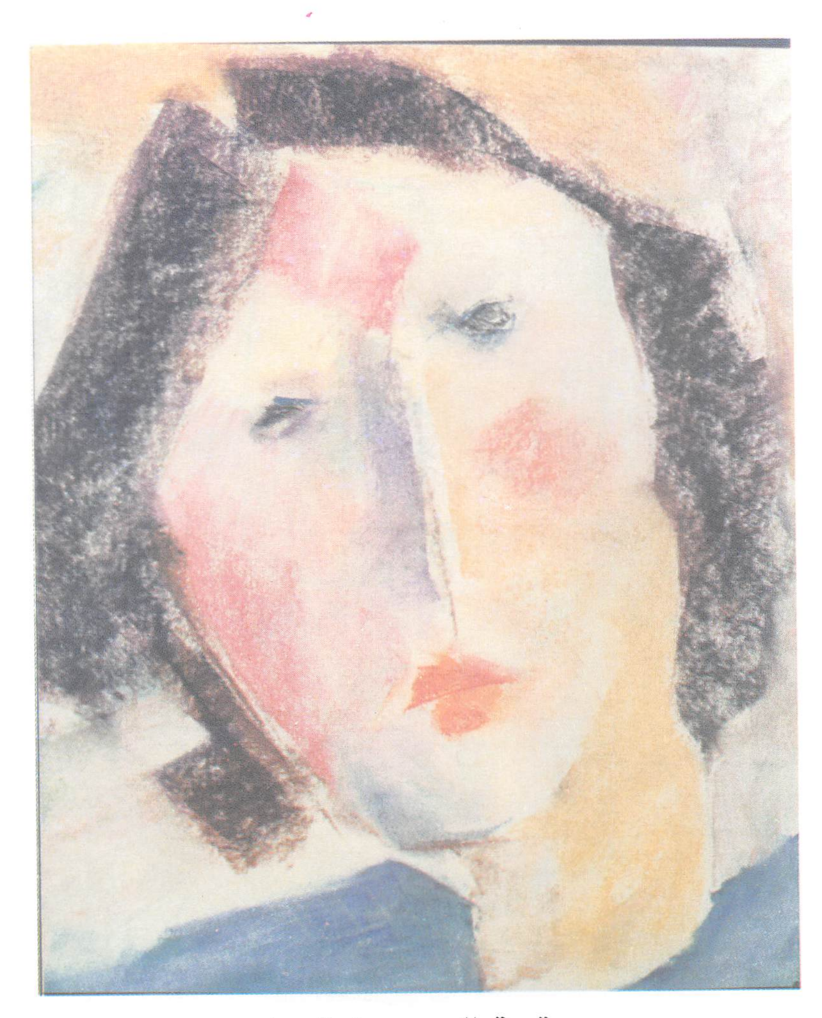
من أعمال « شديد »



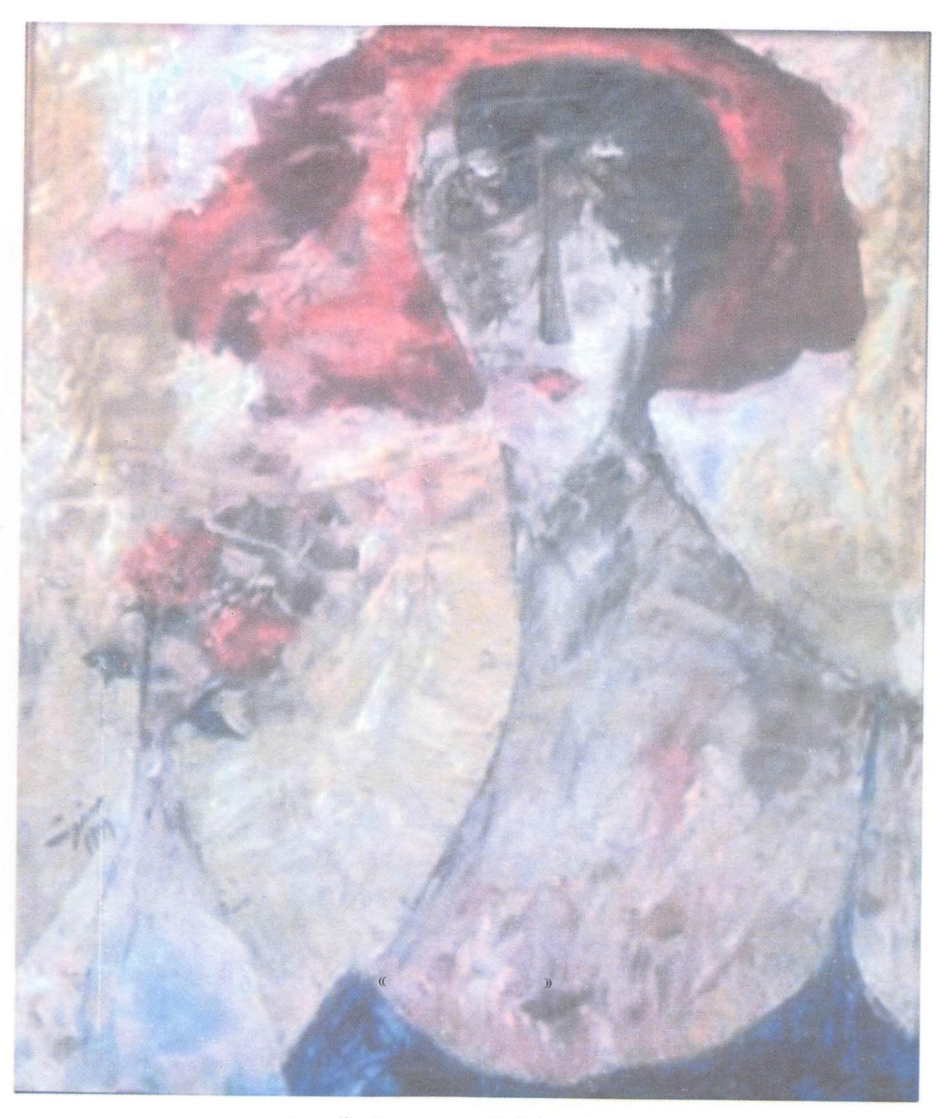
«شديد» مسكون بالابداع المصرى القديم



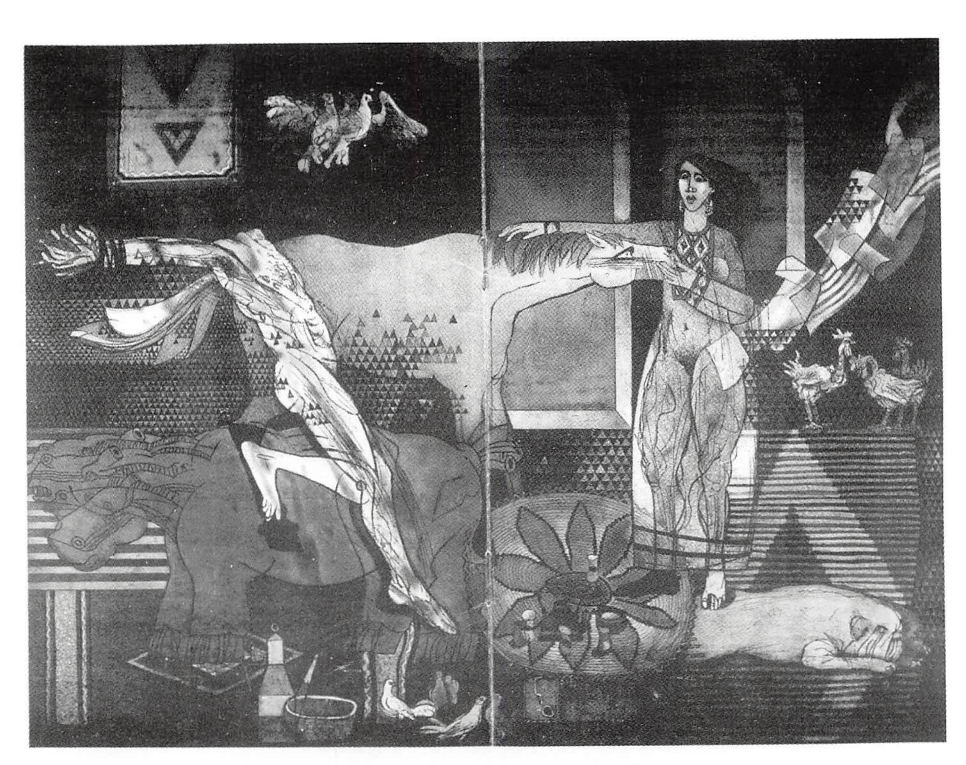
«بورترية» للفنان صفوت عباس



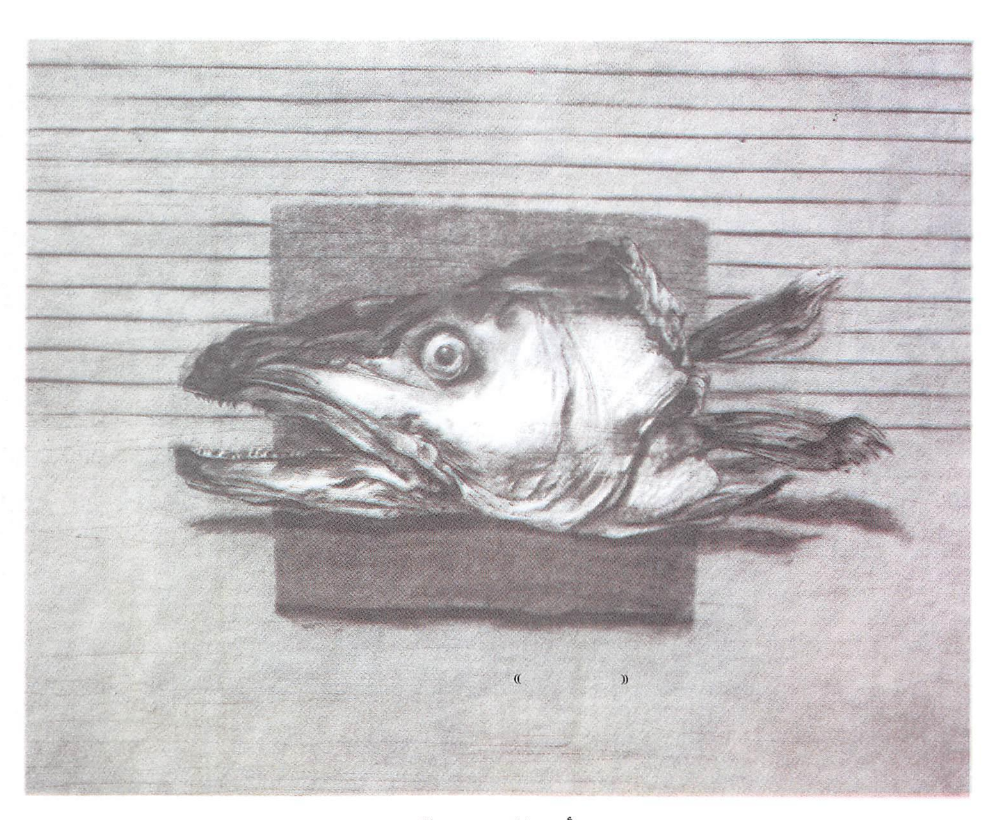
«بورترية» للمصور صفوت عباس



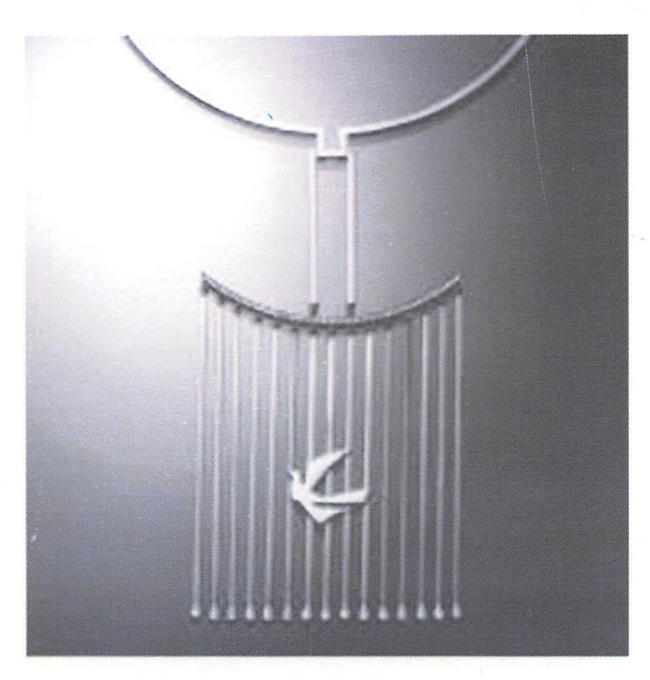
إحدى لوحات المصور «صفوت عباس»



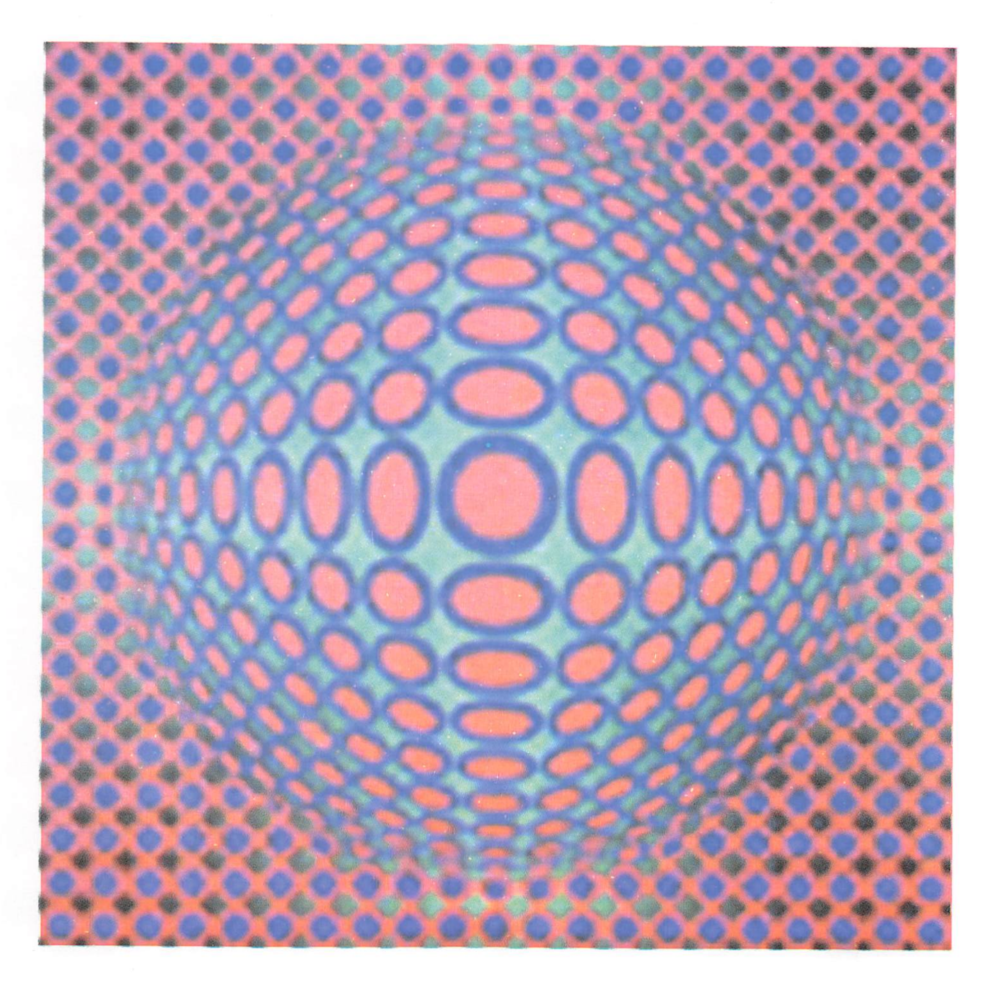
«مراوغة الأحزان» للفنان السورى يوسف عبدلكى



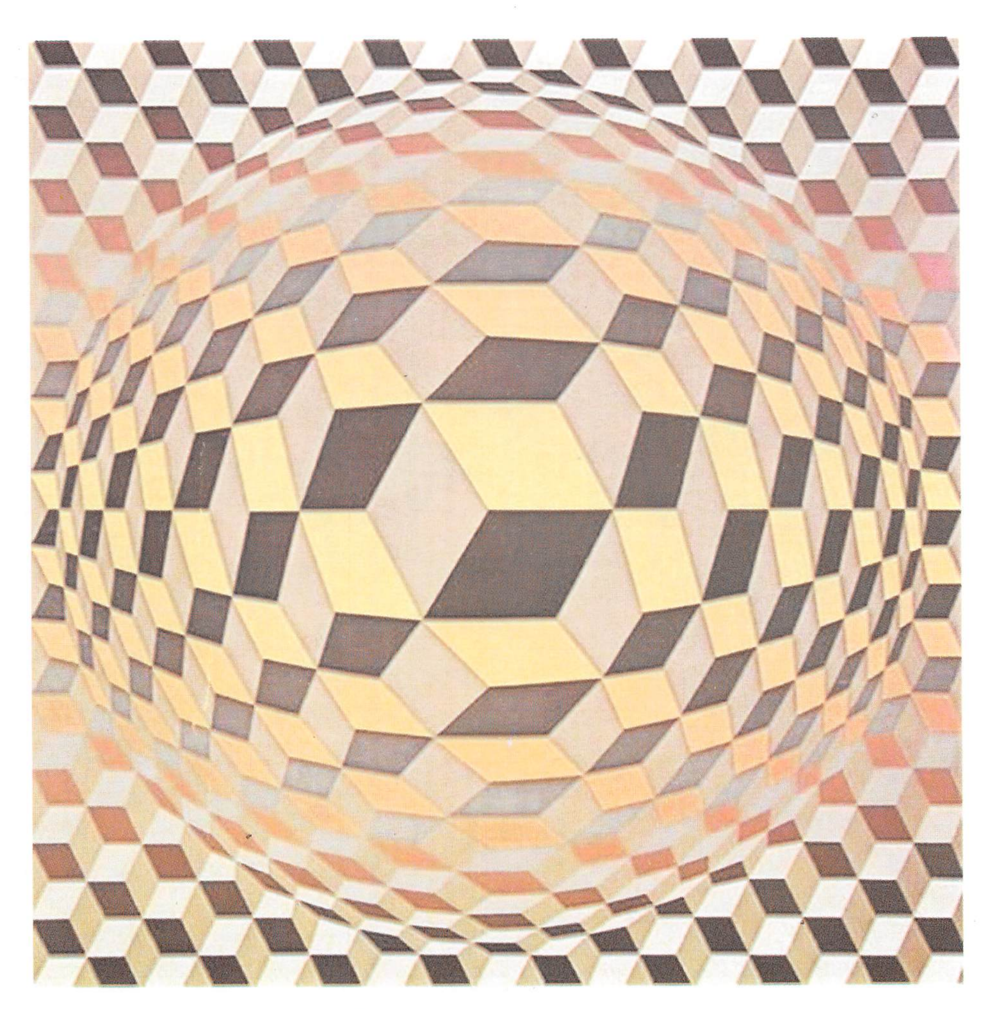
من أعمال «عبدلكي»



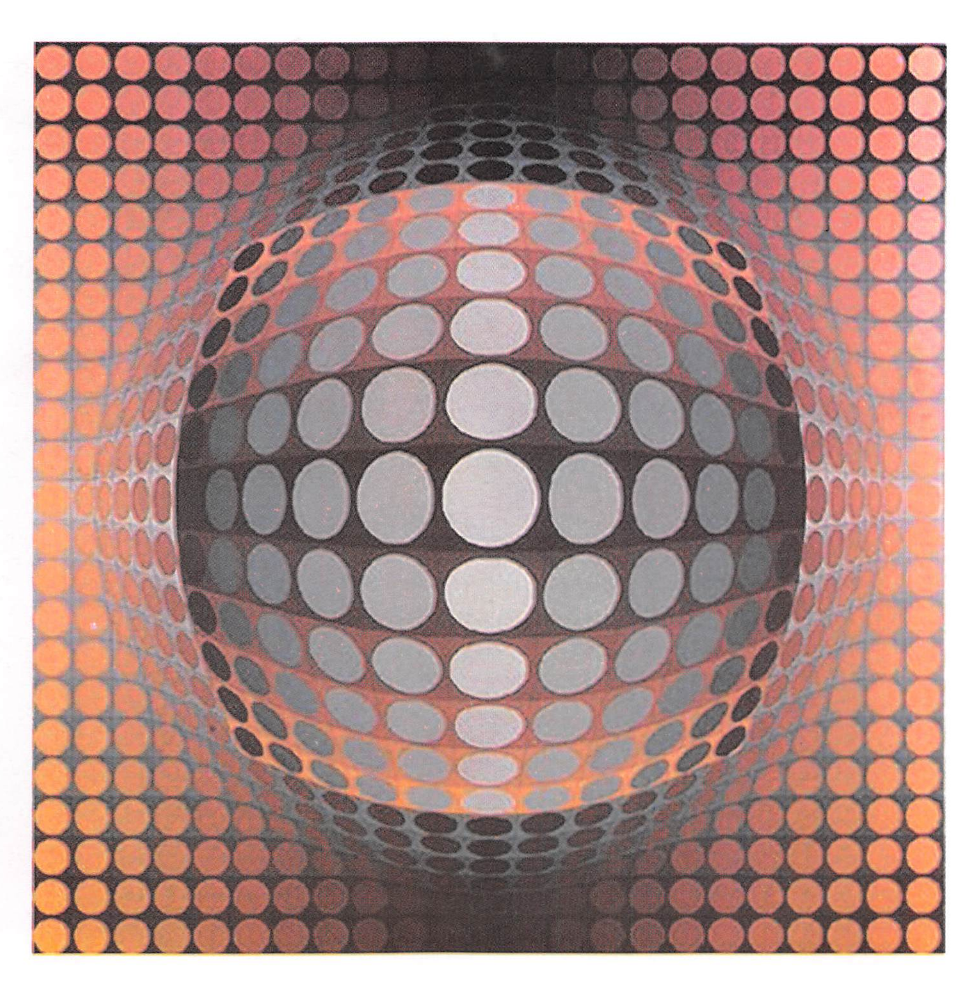
«وجدان مُعذب» للفنان يوسف عبدلكى



من أعمال الفنان المجرى «فازاريللى»



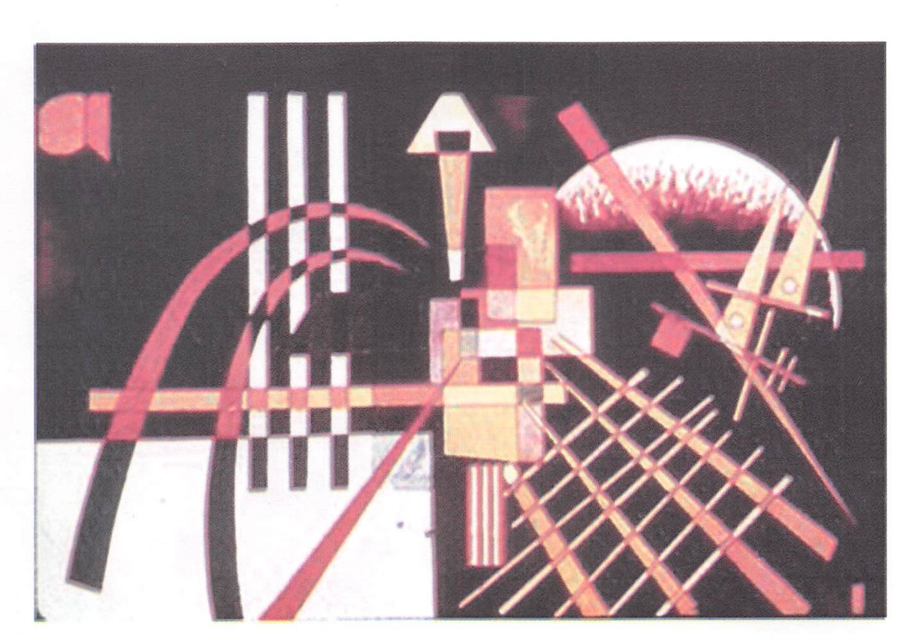
«تحريف العنصر الهندسى للإيحاء بالحركة» للفنان فازاريللى



من أعمال «فازاريللى»



«بقرة» للفنان الروسى كاندنسكى أنجزها ١٩١٠



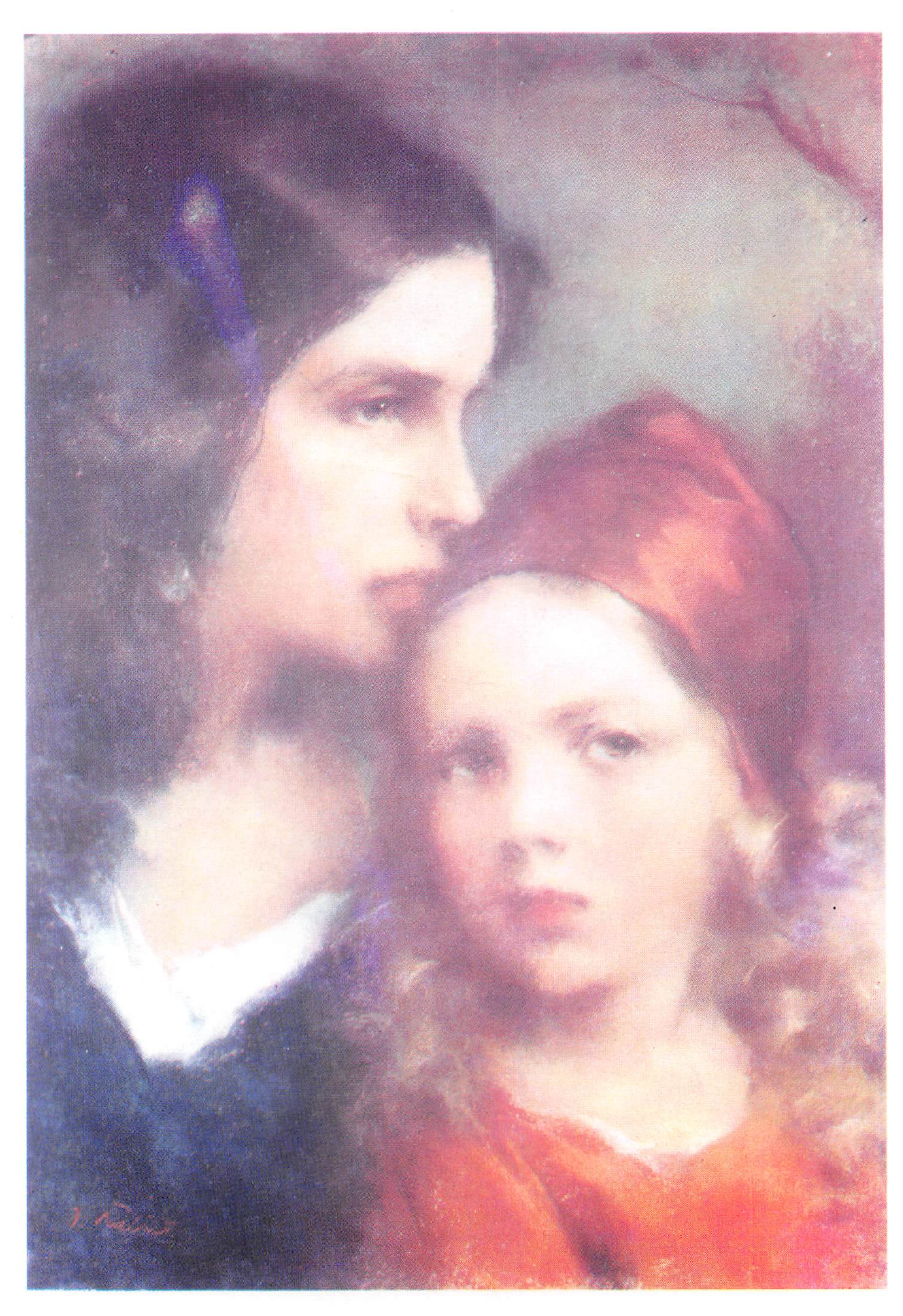
«تكوين مجرد» للفنان كاندنسكى



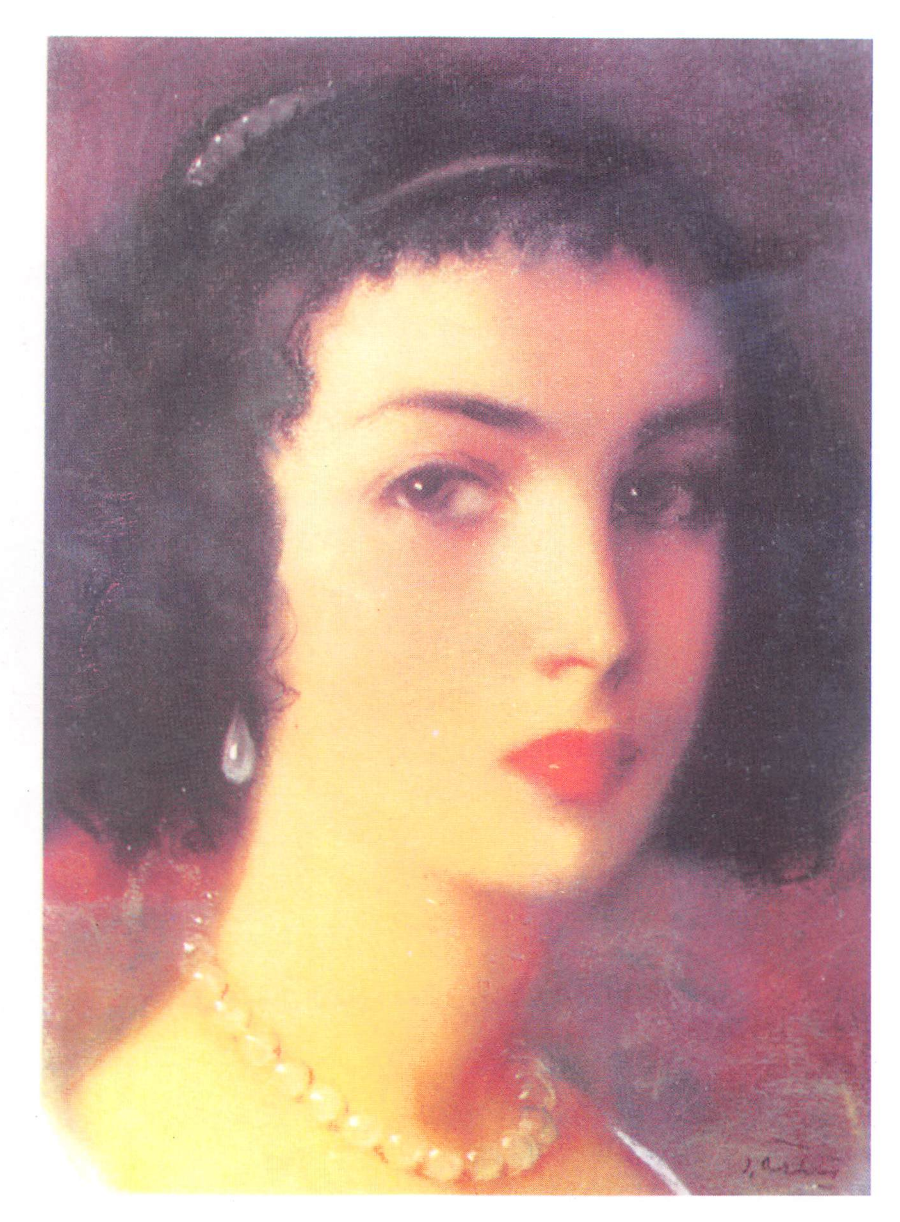
«تكوين» للفنان كاندنسكي



«بورترية لسيدة» للفنان المجرى بالينت



«أم مع طفلتها» للفنان المجرى بالينت



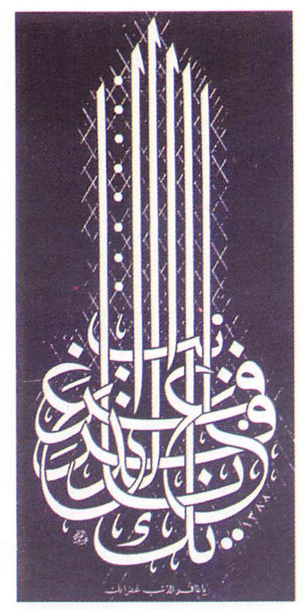
«بورترية» للفنان بالينت



من أعمال الفنان الفطرى «لويس توفيق»



«كيانات مسخية» للفنان الفطرى لويس توفيق



من أعمال الخطاط «محمد عبدالقادر»



من أعمال الخطاط «كامل إبراهيم»

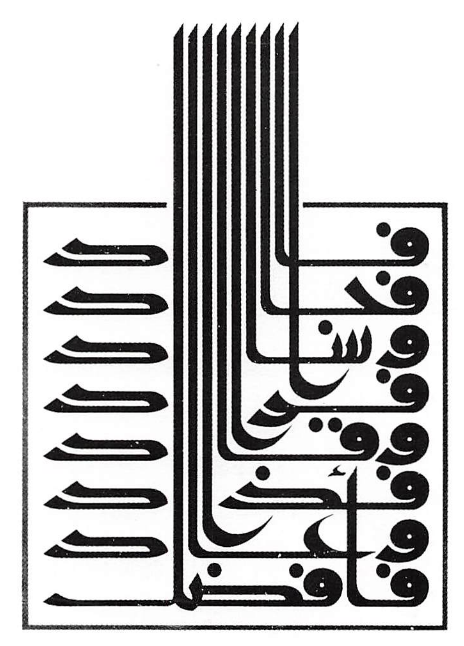


من أعمال الخطاط «خضير»

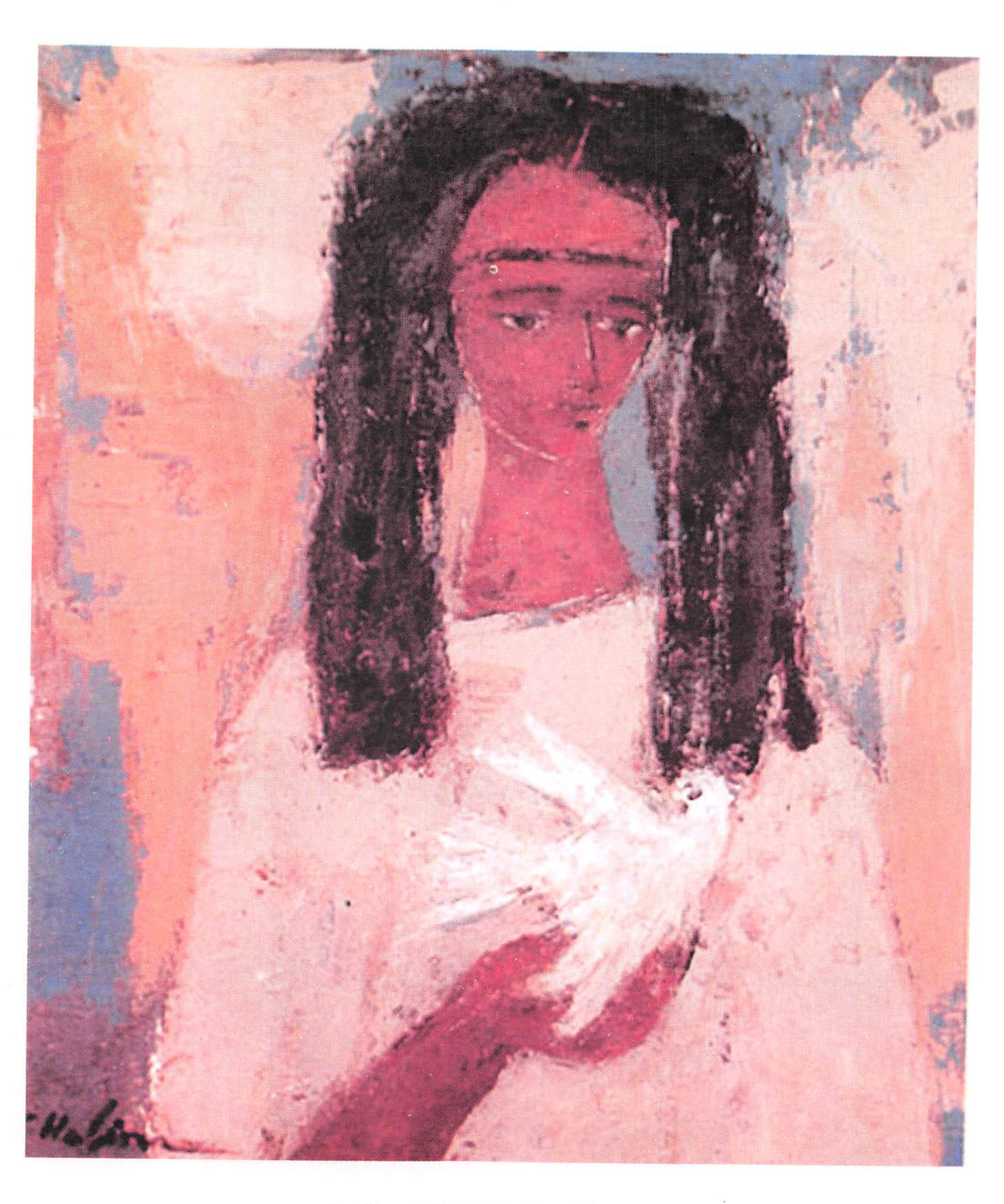


من أعمال الخطاط «أحمد الأبحر»

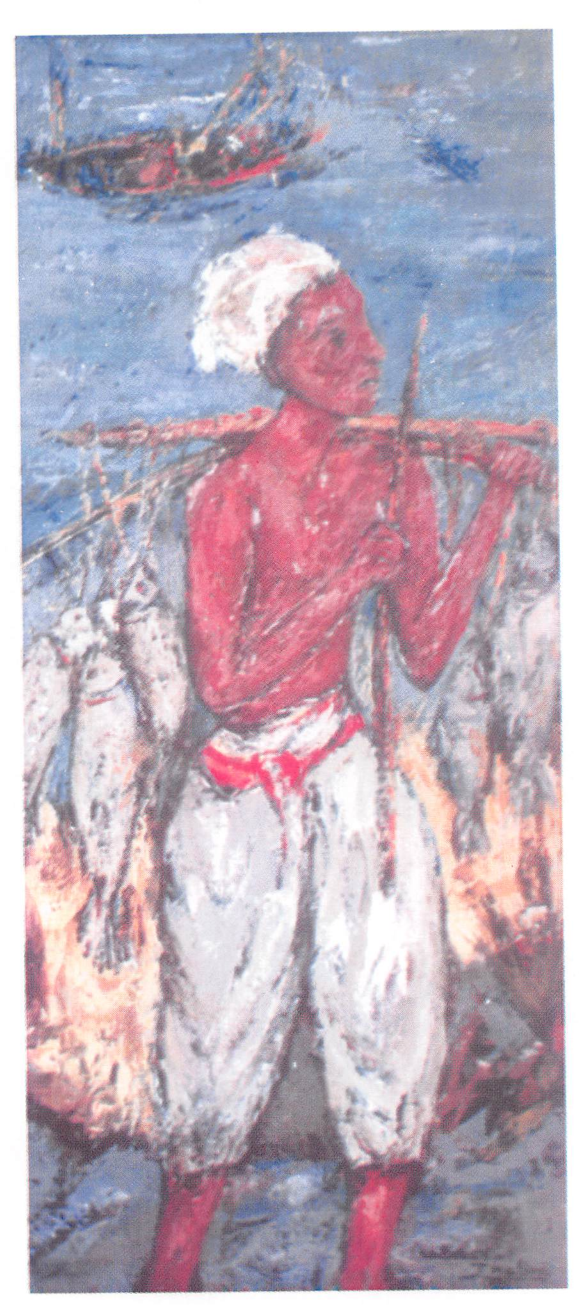




من أعمال الخطاط «منير الشعرانى»



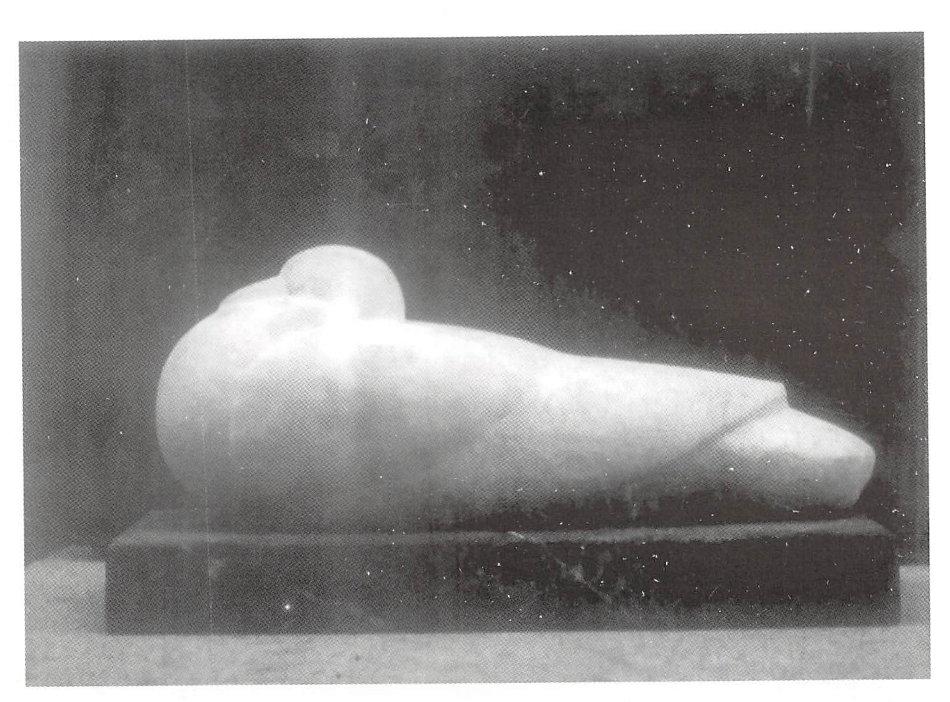
«وجه من النوبة» للفنانة تحية حليم



«بائع السمك» للفنانة تحية حليم



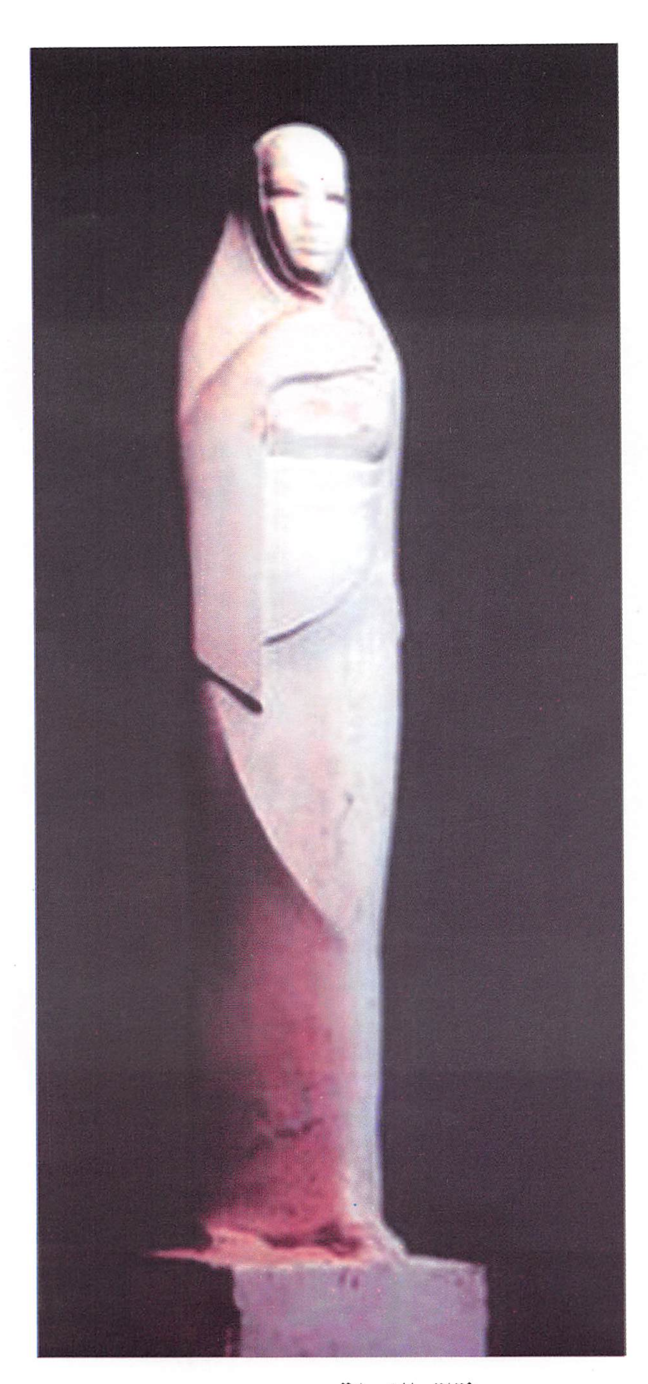
«الاحتفال بالختان» من أعمال تحية حليم



«البطة الحجرية» للنحات محمود موسى



«أمومة» للنحات محمود موسى



«فتاة» للنحات محمود موسى



«استرخاء» للمثال صبحى جرجس



«إنسان» للمثال صبحى جرجس



«تطلعُ» للمثال صبحى جرجس



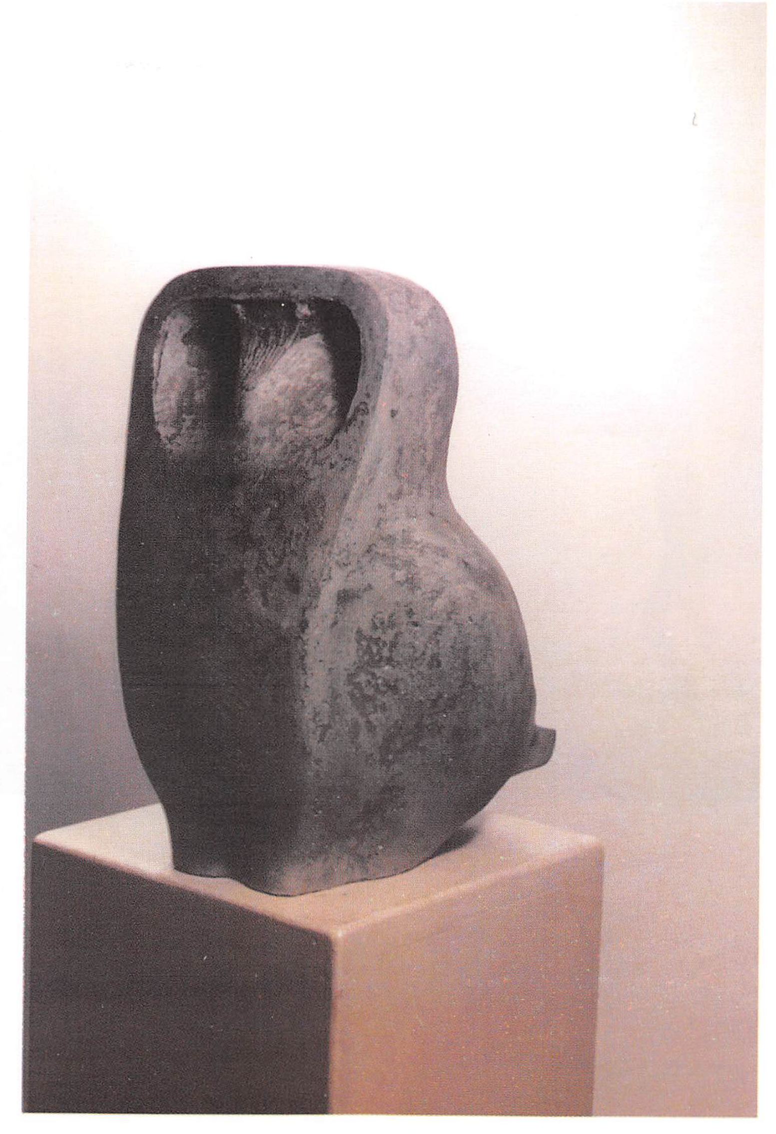
«الديك» للمثال حسام غربية



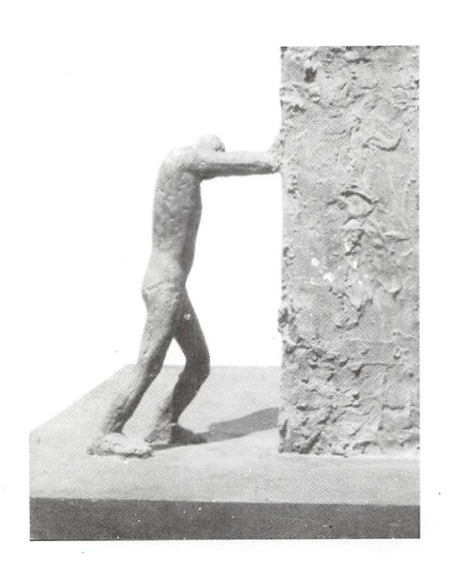
«السيرك» للمثال حسام غربية

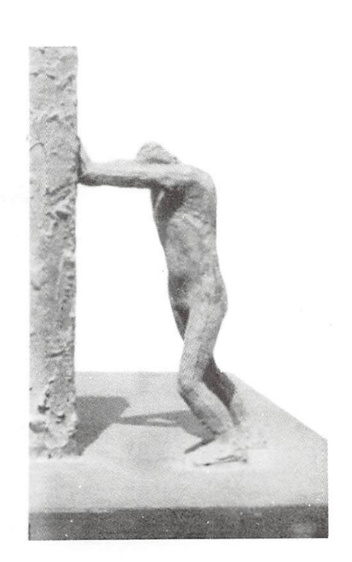


من أعمال المثال حسام غربية



«البومة» للمثال حسام غربية

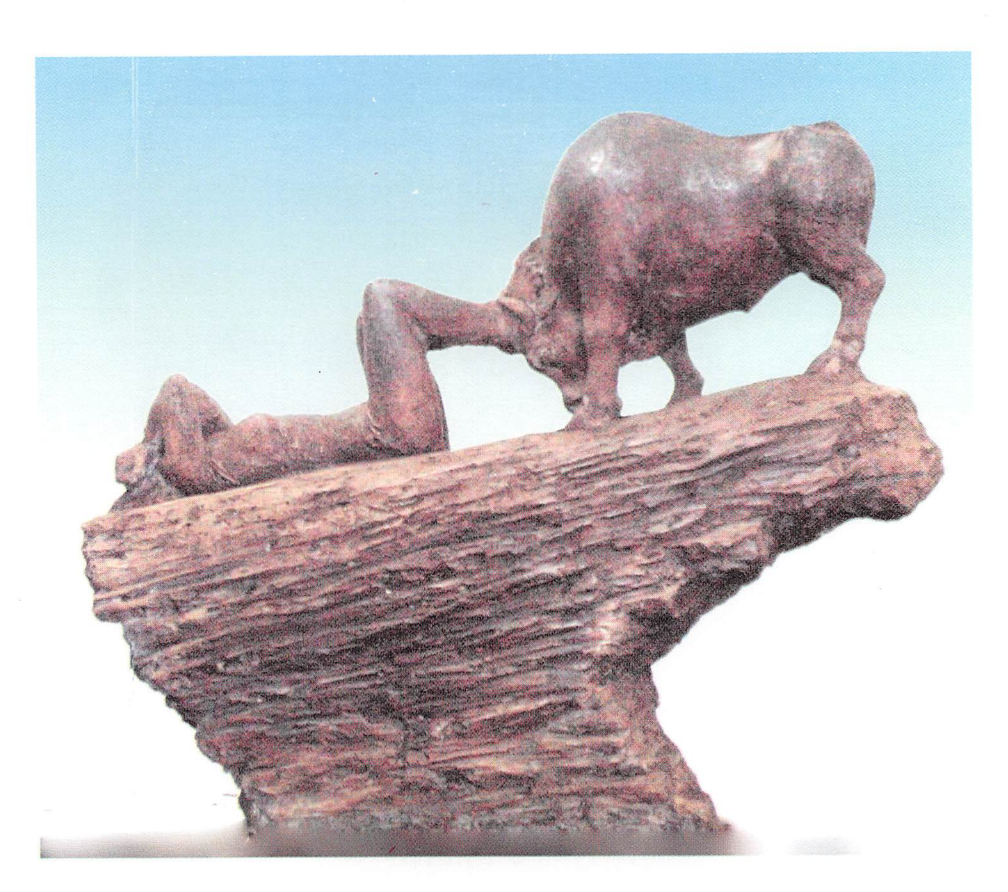




«الإنسان والحاجز» للمثال العلاوى



«مقاومة» للمثال العلاوى



«علاقة بهلوانية» للمثال العلاوى



«رأس به مسمار» للمثال الألمانى ثيوبالين



«الدائرة والمربع» للمثال الإيطالى جيوبومودورو



من أعمال الفنان الايطالى جيوبومودورو



من أعمال جيوبومودورو

المؤلف فى سطور

- محمود محمد شطا بقشيش .
- وُلد بمدينة كفر الزيات فى الخامس والعشرين من شهر ديسمبر ١٩٣٨ .
- حصل على بكالوريوس فنون جميلة "قسم التصوير" سنة ١٩٦٣ .
- شارك فى الحركة التشيكلية المصرية منذ ١٩٦٢ .
- شارك فى معظم المعارض الرسمية بمصر والخارج "روما – باريس – المكسيك – اليونان – بغداد – عمان – الجزائر – الكويت" .
- معارض باتيليه القاهرة من سنة ١٩٨٤ حتى ١٩٩٠ .
- معارض باخناتون من سنة ١٩٨٩ حتى ١٩٩١ .
- معارض استيعابى بدار الأوبرا سنة ١٩٩٩ .
- معرض بالمركز المصرى بروما سنة ٢٠٠١ .
- نال جائزة الدولة فى الرسم سنة ١٩٨٧ ، وكانت أول جائزة للدولة فى هذا الفرع .
- حصل على جائزة التحكيم فى الرسم فى بينالى القاهرة الدولى الرابع .
- اشترك فى تحكيم ترينالى الجرافيك الدولى الأول بالقاهرة ، كما اشترك فى لجان التحكيم فى عدد من دورات صالون الشباب .
- كان عضواً بمجلس تحرير مجلة سنابل .

• أصـدر بمجـهـود فـردى مطبـوعـة غـيـر دورية بعنوان "آفـاق ٧٩" كـانت تعنى باكتشاف المواهب الجديدة .

• مقالاته النقدية نشرت فى عديد من المجلات والجرائد المصرية والعربية منها : الهلال - إبداع - الثقافة الجديدة فكر وفن - الدوحة - الشرق الأوسط وغيرها .

• له كتب فى مجال النقد الفنى : البحث عن ملامح قومية : من إصدارات دار الهلال" ، النحت المصرى الحديث"من إصدارات الجمعية المصرية لنقاد الفنون التشكيلية" ، نقد وإبداع "من إصدارات دار النشر المصرية اللبنانية" ، أطلال النور ومدائنه إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة .

• له كتب تحت الطبع منها "النبش فى التراب" ، "فنانين من الشرق والغرب" وكتب أخرى .

• صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة كتاب "محمود بقشيش فنان وعصر "بقلم الفنان عز الدين نجيب .

المراجعة اللغوية : سوزان عبد العال

الإشراف الفني : إنجى چورچ